

copiar el edén/ copying eden





ARTE RECIENTE EN CHILE / RECENT ART IN CHILE

copiar el edén/ copying eden

Gerardo Mosquera (editor)

María Berríos, Guillermo Machuca
Josefina de la Maza, Justo Pastor Mellado
Catalina Mena, Nelly Richard
Adriana Valdés, Catalina Valdés

PURO CHILE

COPIAR EL EDÉN/
COPYING EDEN

ARTE RECIENTE EN CHILE/
RECENT ART IN CHILE

Pies de foto/Captions
Gerardo Mosquera, Claudia Pertuzé

Gestión y coordinación/Administration and coordination
Claudia Pertuzé

Diseño/Design
Patricio Pozo
Pozo Marcic Ensamble

Traducción/Translations
Jane Brodsky, Neil Davidson,
Michele Faguet, Kate Goldman

Comité Editorial/Editorial Committee
Tomás Andreu, Arturo Duclos, Camilo Yáñez

Dirección general/General Director
Tomás Andreu

Ediciones y Publicaciones Puro Chile
General Eugenio Garzón 6567, Vitacura, Santiago de Chile.

ISBN

Portada: Tatuaje permanente realizado por Andrés Gómez,
basado en un dibujo original de Andrés Jullian, sobre la
espalda de Dominique Lathrop. Foto Jorge Brantmayer.

Cover: Permanent tattoo by Andrés Gómez, based on
Andrés Jullian's original drawing, on Dominique Lathrop's back.
Photograp: Jorge Brantmayer.

Impresión/Printig
Quebecor World

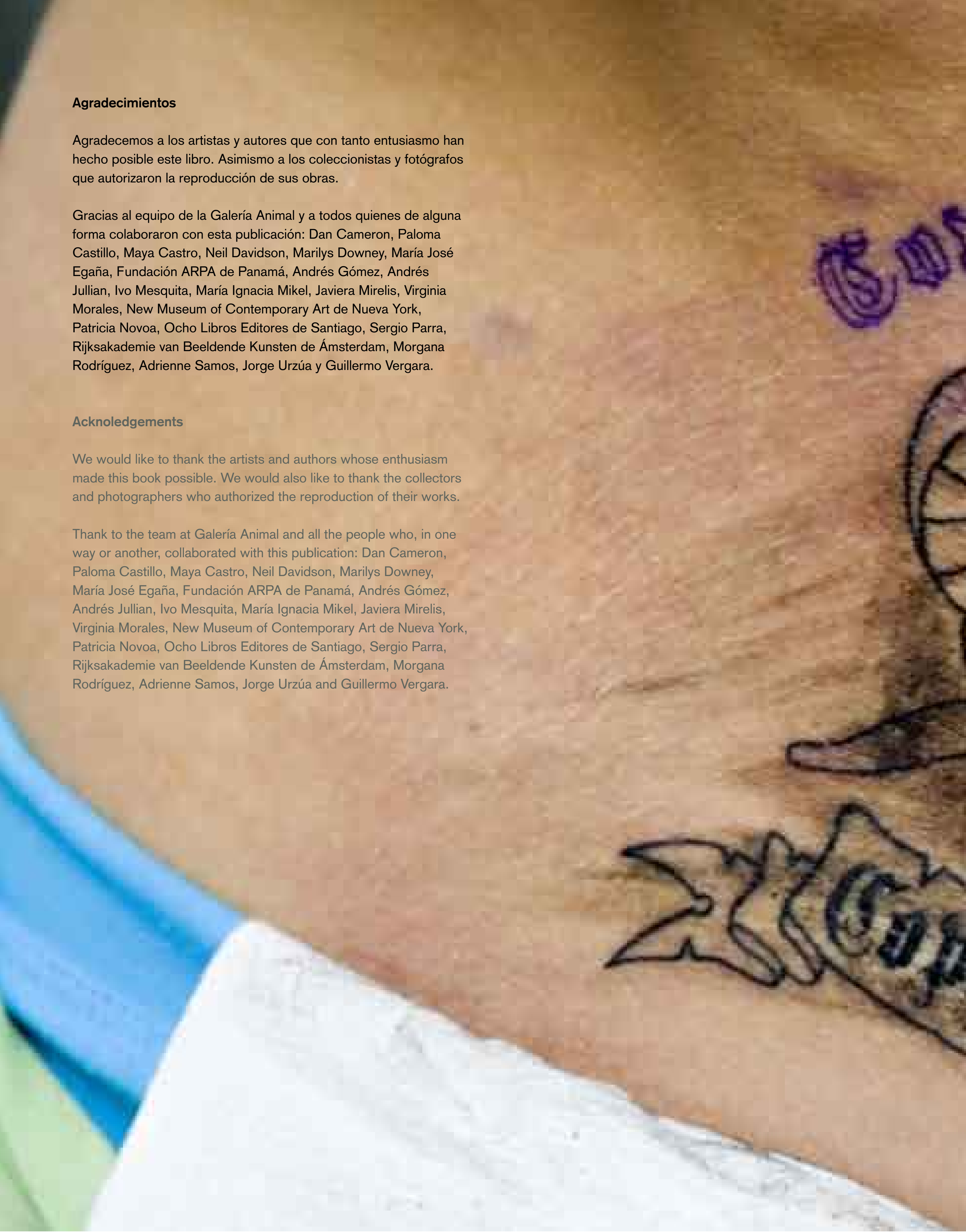
Printed in Chile





Fundación Príncipe Claus *para la*
Cultura y el Desarrollo





Agradecimientos

Agradecemos a los artistas y autores que con tanto entusiasmo han hecho posible este libro. Asimismo a los coleccionistas y fotógrafos que autorizaron la reproducción de sus obras.

Gracias al equipo de la Galería Animal y a todos quienes de alguna forma colaboraron con esta publicación: Dan Cameron, Paloma Castillo, Maya Castro, Neil Davidson, Marilys Downey, María José Egaña, Fundación ARPA de Panamá, Andrés Gómez, Andrés Jullian, Ivo Mesquita, María Ignacia Mikel, Javiera Mirelis, Virginia Morales, New Museum of Contemporary Art de Nueva York, Patricia Novoa, Ocho Libros Editores de Santiago, Sergio Parra, Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Ámsterdam, Morgana Rodríguez, Adrienne Samos, Jorge Urzúa y Guillermo Vergara.

Acknoledgements

We would like to thank the artists and authors whose enthusiasm made this book possible. We would also like to thank the collectors and photographers who authorized the reproduction of their works.

Thank to the team at Galería Animal and all the people who, in one way or another, collaborated with this publication: Dan Cameron, Paloma Castillo, Maya Castro, Neil Davidson, Marilys Downey, María José Egaña, Fundación ARPA de Panamá, Andrés Gómez, Andrés Jullian, Ivo Mesquita, María Ignacia Mikel, Javiera Mirelis, Virginia Morales, New Museum of Contemporary Art de Nueva York, Patricia Novoa, Ocho Libros Editores de Santiago, Sergio Parra, Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Ámsterdam, Morgana Rodríguez, Adrienne Samos, Jorge Urzúa and Guillermo Vergara.


piar el Edém
ying Eden





índice/ contents



Prefacio
Tomás Andreu

Recent Chilean art is largely unknown in Chile; we need a publication that reviews this history while offering a perspective on current Chilean production, a local point of reference as well as an effective means of communication abroad since contemporary Chilean art is unknown to the rest of the world as well.

This is how the idea for this book came about; it was conceived as a non-institutional action, an independent initiative that seeks to organize and update information and hence partly remedy this lack of information.

I invited artists Arturo Duclos and Camilo Yañez, two generous and active project managers, to participate on a committee whose first task was to find an editor with the skill and authority necessary to ensure the independence and depth of the project.

The happy choice of Gerardo Mosquera, the celebrated Cuban curator, soon proved key to the project. Mosquera conditioned his participation on the right to make the final decisions about the publication, and automatically took on the enormous responsibility of revising all the book's contents. Always willing to discuss issues, he demonstrated an enormous capacity for work and infinite patience in handling a project that exceeded its original scope.

Mosquera designed a structure for the contents and an extraordinary group of writers whom he selected wrote texts that were later carefully translated and edited. After months of study, the primary concern was the list of artists to be included and the selection of each of the works, which were later thoroughly documented. The publication also includes an annex that contains selected quotes from the most important texts on contemporary Chilean art written in the last thirty years, as well as the most complete bibliography on this period ever compiled.

From the beginning, Claudia Pertuzé took on the arduous task of producing the book and coordinating all of the information gathered. As Mosquera's personal assistant, we are indebted to her for developing this publication, which was painstakingly designed by the talented Patricio Pozo. I would especially like to thank Dominique Lathrop, whose back will bear the cover of this book for the rest of her life.

It is possible to freely enter into this Eden, to visit an artist, a section of the annex or a text. Wherever you find yourself, we can guarantee that the information is the result of rigorous research.

I would like to thank the following institutions and persons: the Ministerio de Relaciones Exteriores through its minister Alejandro Foxley for its support and trust, and especially the Dirección Nacional de Cultura through its director Emilio Lamarca; the Consejo Nacional de Cultura y las Artes, especially its minister Paulina Urrutia, and Carolina Herrera for her essential contribution. I would also like to thank the Fondo Nacional de Cultura and the Prince Claus Fund in Holland for resources that allowed this project to get off the ground.

This book was possible thanks to the generous support of Grupo Nueva, BHP Billiton, Laboratorio Saval, Fundación Telefónica, Metrogas, Pacific Star, Universidad Diego Portales, Inmobiliaria D&G, Apart Hotel La Sebastiana,Banco UBS, Rodrigo Albagli, Hugo Vera, Félix Bacigalupo y Tomás Müller.

And finally I would like to thank Josefina Urzúa and Gustavo Rivera for their patience and unconditional support.

Prefacio
Tomás Andreu

Nuestro arte reciente es muy poco conocido en Chile. Necesitamos una publicación que revise esta historia y de paso nos aporte una mirada en perspectiva de su producción actual, una referencia local y simultáneamente un medio efectivo de divulgación internacional, porque nuestras artes visuales contemporáneas son desconocidas también fuera de Chile.

Así nació la idea de este libro, como una acción no institucional, una iniciativa independiente que busca organizar y poner al día esta información para resolver en parte este problema.

Invité a los artistas Arturo Duclos y Camilo Yáñez, dos generosos y activos gestores, a compartir un comité que tendría como primera tarea encontrar al editor con la capacidad y autoridad que aseguren la independencia y profundidad de este proyecto.

La feliz elección de Gerardo Mosquera, el destacado curador cubano, como editor demostró al poco tiempo ser el mayor acierto de este libro. Lo primero que él exigió al aceptar esta tarea fue el derecho a tomar las decisiones finales en esta publicación, asumiendo automáticamente la enorme responsabilidad de revisar todos sus contenidos. Siempre dispuesto a conversar, nos enseñó su enorme capacidad de trabajo y paciencia infinita para soportar una tarea que sobrepasó todos nuestros cálculos.

Mosquera diseñó una estructura de contenidos que desarrolló el notable grupo de escritores por él seleccionados, textos luego cuidadosamente traducidos y editados. Lo principal, después de meses de profundo estudio, fue el listado de artistas y la selección de cada una de las obras que aparecen en este libro, documentadas de manera exhaustiva. Para terminar con un anexo que revisa los principales textos que sobre arte contemporáneo chileno se han escrito en los últimos 30 años, y la bibliografía de ese período más completa hasta ahora compilada.

Desde un comienzo quién asumió la ardua tarea de producción y coordinación de toda la información fue Claudia Pertuzé. A ella le deberíamos luego, como asistente personal de Mosquera, la buena compañía para llevar a feliz puerto esta publicación cuidadosamente diseñada por el talento de Patricio Pozo. Aquí un reconocimiento muy especial a Dominique Lathrop, quién ofreció su espalda para transportar de por vida nuestra portada.

A este Edén puede entrar con libertad, visitar directamente a un artista, una sección del anexo o el texto de un autor. Donde se encuentre le podemos garantizar que la información que allí aparece es el resultado de una investigación rigurosa.

Quiero agradecer el apoyo y confianza del Ministerio de Relaciones Exteriores por medio de su ministro Alejandro Foxley, y especialmente a la Dirección Nacional de Cultura por medio de su director Emilio Lamarca, al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, en especial de su ministra Paulina Urrutia, y a Carolina Herrera por su contribución imprescindible. Agradecer también el aporte del Fondo Nacional de Cultura y del Fondo del Príncipe Claus de Holanda, recursos que permitieron poner en marcha este proyecto.

Este libro fue posible gracias al generoso apoyo de Grupo Nueva, BHP Billiton, Laboratorio Saval, Fundación Telefónica, Metrogas, Pacific Star, Universidad Diego Portales, Inmobiliaria D&G, Banco UBS, Rodrigo Albagli, Hugo Vera, Félix Bacigalupo y Tomás Müller.

Y un muy especial reconocimiento por su paciencia y apoyo incondicional a Josefina Urzúa y Gustavo Rivera.

copy



Introducción
Gerardo Mosquera

Este libro aspira a presentar una visión de las artes plásticas en Chile desde 1973 a 2006. La primera fecha corresponde al golpe militar que derrocó al presidente Salvador Allende (único marxista en la historia llegado al poder por vía electoral), y la última al año en que se hizo el volumen. La etapa escogida no es arbitraria: la dictadura de Augusto Pinochet estableció un corte dramático en la evolución del arte y la cultura en el país, cuyas resonancias llegan hasta hoy. La represión, el control sobre instituciones culturales y de educación, la desaparición o exilio de intelectuales, el discurso ideológico-moral oficial, la sustitución del Estado por la empresa privada como patrocinadora de la actividad cultural dentro de una economía reencaminada hacia el neoliberalismo, fueron algunos de los factores que quebraron violentamente los derroteros de la cultura y detonaron nuevos procesos artísticos. Pero el período que cubre el libro no sólo corresponde a una ruptura en la historia y la sociedad: atañe además a la consolidación en Chile de poéticas postmodernas y neovanguardistas, que dan su sello al arte que se inicia durante el régimen militar.

A partir de la reacción al trauma de la dictadura, en los 33 años que abarca el volumen se suceden etapas artístico-culturales específicas que desarrollan nuevas orientaciones. Éstas apropian y transforman tendencias internacionales para discutir el contexto chileno o establecen recursos propios que dan fuerte personalidad a varios artistas. Así, en el período se asientan inclinaciones postconceptuales, postminimalistas, performáticas y hacia la crítica de la representación, prácticas deconstructivas mediante la apropiación, resignificación y trasvase de imágenes y técnicas de reproducción provenientes de diversos campos. También tienen lugar intervenciones urbanas efímeras, la pintura neoexpresionista, el video-arte, el postsituacionismo, el diálogo participativo con objetos cotidianos y con recursos e imaginarios de los medios masivos, la publicidad, el espectáculo y el consumo, el desdibujo del arte en la vida diaria y la experiencia personal... Son tres décadas de intensísima, rica y muy variada actividad artística. Algunas de las orientaciones parcialmente enumeradas poseían antecedentes, pero sólo desde mediados de los 70 crearon un *corpus* diferenciado.

Por esta razón no se incluyen en el libro artistas de tanta importancia como Nemesio Antúnez, José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru o Eduardo Vilches, aunque continuaron produciendo en el período que nos ocupa: ellos protagonizaron un territorio anterior —y crucial— en la historia del arte en Chile. El volumen presenta en orden alfabético la obra de 74 artistas, desde figuras consagradas hasta los más jóvenes. Incluye a algunos que han desarrollado su trabajo en el extranjero, casi siempre manteniendo contacto con su país de origen. Aunque consulté con gran provecho a los autores que escriben en el libro, así como a otros colegas, artistas y conocedores, la decisión y responsabilidad de la selección es mía por completo, y proviene de mi visión de *outsider* informado. Mis criterios han sido, simplemente, el valor, plausibilidad y riqueza significante de las obras en sus contextos y más

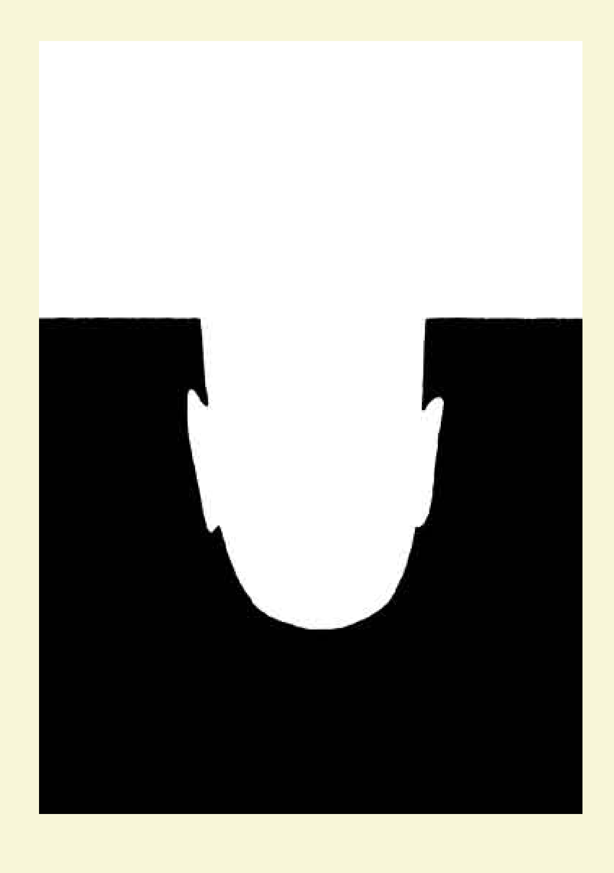
El Palacio de La Moneda en Santiago, sede de la presidencia de Chile, bombardeado durante el golpe militar el 11 de septiembre de 1977.
The Palacio de La Moneda in Santiago, seat of the Chilean presidency, bombed during the military coup in September 11, 1977.

allá de ellos, y su importancia específica en un momento histórico. He usado una pauta amplia, procurando mostrar un panorama no exhaustivo de generaciones y tendencias sin menoscabo del rigor en la selección. Para numerosos artistas existía suficiente perspectiva para un juicio bien ponderado, mientras que para los más actuales tuve que valerme en buena medida del olfato visual. El número de imágenes por artista fue decidido caso por caso, sin estándares o cuotas jerárquicas, sobre la base de la envergadura e importancia de la obra, pero también teniendo en cuenta si ésta es más variada o repetitiva, de comunicación más directa o intrincada. Aparte de la sección de reproducciones, el volumen muestra obras de otros 35 artistas en imágenes dentro de los textos.

Éstos fueron escritos especialmente para el libro por seis de los más importantes críticos e investigadores de arte chilenos. Otras dos autoras redactaron comentarios breves sobre cada uno de los artistas reproducidos. De nuevo aparecen celebridades junto con autores emergentes, así como una diversidad de posiciones, puntos de vista, focos profesionales (teoría, curaduría, crítica, comunicación o sociología) y concentración en distintas etapas o sectores del arte. Los temas generales de cada ensayo fueron encargados específicamente, con el fin de estructurar el contenido de la publicación, abarcando las cuestiones que me parecieron más significativas en el período. Se publica además una encuesta realizada a varios —y variados— artistas jóvenes. En un anexo se reúne una antología de citas de textos significativos sobre arte chileno, escritos o publicados a lo largo de los 33 años que nos ocupan, así como una amplia bibliografía. Fue siempre un propósito que el volumen constituyera un espacio múltiple y aún contradictorio, donde el papel autoral del editor/curador fuera matizado por la diversidad numerosa de los participantes y de la información presentada al lector.

Copiar el Edén es el primer libro en su clase. No lo digo por su alcance sino por su carácter. Ha habido pocas publicaciones generales sobre arte contemporáneo en Chile, aunque, si incluimos los catálogos, las ediciones allí son más abundantes y enjundiosas que en numerosos países de América Latina. No muchos de éstos cuentan con una historia panorámica y reflexiva como *Chile, arte actual*, de Milan Ivelic y Gaspar Galaz, publicada en 1988, o un libro crítico y teórico comprometido con un proceso artístico al cual da cuerpo, capaz de discutir ideas de gran influencia más allá de su contexto, como *Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973*, de Nelly Richard, aparecido en 1984. Hasta ahora las publicaciones de enfoque general sobre arte contemporáneo chileno, o han sido catálogos de exposiciones, o han tenido un carácter más histórico y centrado en los discursos textuales que en presentar visualmente y documentar la plástica que analizaban, o han carecido de rigor. En *Copiar el Edén* se da prioridad a la visualidad, con 497 reproducciones de obras a todo color presentadas mediante un diseño dinámico. Es decir, se trata a la vez de un "libro de arte" y de un libro sobre el arte, un libro para mirar y apreciar el arte tanto como para discutirlo.

La escena artística chilena tiene rasgos únicos, y uno bien curioso es precisamente la preponderancia del texto sobre la imagen en sus publicaciones. Me han hablado hasta de un catálogo de una muestra personal sin una sola reproducción, aunque con varias páginas de texto. La situación está comenzando a cambiar, pero aún existe una inflación del texto, que a veces es además difícil y enrevesado. En los casos más graves éste deviene un constructo solipsista o un brillante ejercicio escolástico. Una razón para este *tsunami* de tinta puede estar en una experiencia de gran interés: la fusión de crítica y arte en algunos catálogos de los años 70 y 80, muy poco conocida internacionalmente a pesar de su originalidad. Otra menos atractiva podría provenir del carácter jerárquico, autoritario



y tradicional de una sociedad oligárquica y de militarismo prusiano como la chilena, donde el discípulo se enorgullece del maestro, procura su respaldo, y hasta se enamora de él. Al extremo de que Justo Pastor Mellado ha llegado a acuñar el término "padres totémicos" para referirse a esta situación.

El gusto chileno por el discurso erudito más que por la crítica directa debe relacionarse también con el peso de la enseñanza del arte en el país, que nuevamente contrasta con la pobreza en este campo prevaleciente en buena parte de América Latina: la gran mayoría de los artistas poseen un diploma universitario en su especialidad. Las distintas universidades tienen sus propias tradiciones y tendencias, y los artistas son prácticamente clasificados según la universidad y promoción de donde provienen, no sólo por el rigor del centro docente de origen, sino por la posición artístico-ideológica de aquel. Además, un número considerable de protagonistas de la escena plástica son profesores que ejercen una gran influencia. Es conveniente anotar que el medio académico e intelectual chileno es conocido por su seriedad, sofisticación y pensamiento duro.

Al revisar catálogos, a veces pareciera que los expositores, más que mostrar y comunicar sus obras, buscaran la legitimación de sus mentores o de los *maîtres à penser* del arte. Éstos no pocas veces lo hacen mediante elucubraciones o aprovechando la oportunidad del espacio del catálogo y la excusa del arte para elaborar teoría, más que para analizar las obras y comunicar sus sentidos fuera del santuario de elite. Es como si existiese una extraña ecuación: a mayor oscuridad del texto, mayor legitimación de la obra. No es raro que Nelly Richard y Adriana Valdés dediquen buena parte de sus contribuciones al libro a discutir las relaciones entre texto y obra en Chile, y el protagonismo de aquel. Más allá, es notable el peso de la discursividad textual en numerosos trabajos artísticos. En casos extremos, la obra parece mera disculpa para el texto, o aún para un texto implícito o posible. Todo esto pudiera resultar interesante como apertura de una nueva y más entramada relación entre arte y crítica, pero los frutos han sido con frecuencia engolados, pedantes y aburridos.

Catalina Mena, al comienzo de su ensayo para este libro, ha sintetizado algunos rasgos de Chile que es necesario conocer para comprender al país y su arte. Debe subrayarse además que aquel integra la fisionomía del Cono Sur de América Latina en cuanto al fuerte impacto de una inmigración europea sostenida desde el siglo XIX, la limitada cuantía

EDUARDO VILCHES.
Retrato paisaje III, 1974, serigrafía, 75,4 x 53.5 cm. Col. particular, Santiago.
Landscape Portrait III, 1974, silk screen, 75,4 x 53,5 cm. Private Collection.

demográfica precolombina y de origen africano, el blanqueamiento de la población, el militarismo, el hecho histórico de haber participado más en la órbita económica y cultural europea que en la norteamericana (como en todo el Cono Sur, las conexiones eléctricas son circulares), y algunos rasgos idiosincráticos. Pero, debido a los accidentes geográficos que lo han aislado, Chile —una estrecha franja de tierra entre el océano, la cordillera, el desierto y el hielo antártico— posee un perfil muy propio que lo diferencia del parentesco regional. Son síntomas elocuentes que allí no se tome mate y se hable el español de un modo muy típico, diferente de las inflexiones que comparten Argentina, Paraguay y Uruguay. Chile, al igual que el mediterráneo Paraguay, es más provinciano y mestizo que Argentina y Uruguay. Desde sus altillos nunca se alcanzó a ver París, como dicen ocurría en Montevideo cuando los días eran más claros. Sin embargo, no es poco decir que Chile cuenta con dos premios Nobel en literatura.

Chile es también más serio, seguro y mejor organizado que sus vecinos y que todo el resto de América Latina y el Caribe. Alguien lo calificó como católico sin barroco, y podría también decirse que su cultura se basa en una suerte de calvinismo católico. Tal paradoja explica muchas cosas acerca del país y su arte. Resulta elocuente un dato crucial: Chile es, de lejos, el país menos corrupto del Continente, y uno de los menos corruptos *tout court*. Ocupa el vigésimo lugar mundial, por encima de numerosas naciones de Europa occidental, con un índice próximo al promedio de esa región, la menos corrupta.[1]

Quizás sea Chile la tierra remota por excelencia, distante de los centros de poder y los nudos de comunicaciones físicas, y en trance de desmarcarse progresivamente de la región y sus desastres. Este país de 741,767 kilómetros cuadrados y 15 millones de habitantes, 6,4 de los cuales viven en Santiago, la capital, es hoy la economía más boyante de América Latina. Ha tenido un promedio del 5,5% de crecimiento anual a partir de 1990[2] y una disminución sostenida del índice de pobreza desde entonces, que descendió un 43% en poco más de una década.[3] Este índice, no obstante, es todavía alto: 20,6% en 2003, aun cuando resulta el tercero más bajo en América Latina y el Caribe.[4] La nación ocupa igual posición en el Continente en cuanto a “desarrollo humano”.[5]

Chile es el único país en la región que podría estar en vías de desarrollo. Al revés de lo ocurrido en la vecina Argentina, las recetas neoliberales encontraron tierra fértil en esta sociedad tradicional y austera, produciendo una modernización acelerada y lanzándola hacia el consumismo. Los desbalances del proceso se aprecian por varios lados. Uno muy patente es que Santiago ha devenido una de las ciudades más contaminadas del mundo. Otro, más grave, es que el proceso no implicó una amplia renovación social porque, en buena medida, fue hecho por la propia oligarquía: bajo el traje de Armani del joven CEO chileno asoman las espuelas del huaso. De ahí que Chile ocupe el décimo lugar en el planeta en mayor desigualdad en la distribución del ingreso, sólo superado por países subsaharianos muy pobres, Sudáfrica, y “compitiendo” de cerca con Brasil (paradigma de la desigualdad económica) y Colombia.[6] Pero el puesto de Chile en esta ubicación negativa no señala la gravedad del problema: mantener ese índice en un país compacto, con una economía en bastante buen estado y escasa población indígena, indica una deformación estructural seria.

Así, los oligarcas neoliberales chilenos parecieran encaminarse a competir con la burguesía paulista, pero sin hacer una bienal de arte. Sorprende la dramática desconexión entre una economía que juega con relativo éxito en el tablero de la globalización, y una sociedad y una cultura general provincianas, localistas, cerradas en estructuras de tradición oligárquica. Una intelectualidad sofisticada y un sistema de educación notablemente

extendido coexisten con una burguesía conservadora y culturalmente premoderna, que, de otro lado, participa enérgicamente en el nuevo pulseo económico del mundo de hoy (pujanza ésta de la que, a su vez, carece una intelectualidad contenta en su aldea).

Basta notar que la mayor parte de las obras reproducidas en este libro permanecen en poder de los artistas para apreciar lo reducido del coleccionismo de arte contemporáneo, tanto privado como público. El caso del conservador del Museo de Bellas Artes de Santiago que fue enviado a la Europa de principios del siglo XX provisto de un presupuesto para adquirir cuadros para el Museo y compró academias, parece continuar. Quien cuelga un Matta en la sala de su casa se considera un vanguardista. Mientras, se pagan precios espectaculares por paisajes chilenos del siglo XIX. Más grave es la falta de reconocimiento social a los artistas contemporáneos. En México, un Eugenio Dittborn podría tomar el teléfono y llamar al presidente. En su país, ni siquiera se le ha organizado una exposición definitiva. Tampoco vende allí, aunque lo represente una galería en Nueva York.

Salvo Animal, Die Ecke y alguna otra excepción, las galerías comerciales no toman riesgos con el arte contemporáneo. La primera ha desarrollado una labor sostenida de promoción de artistas jóvenes y, en general, del arte más propositivo e interesante, haciéndolo dentro de un perfil muy abierto. En buena medida, su programa semeja más al de los espacios sin fines de lucro. Éstos —Balmaceda 1215, Centro Cultural Matucana 100, Galería Metropolitana, Galería Gabriela Mistral...— han llevado adelante un trabajo ejemplar en la organización de exposiciones, publicaciones y eventos de interés. Chile lidera este terreno en América Latina y el Caribe, y ha contado además con espacios de artistas muy efectivos, como Galería Chilena y Hoffmann's House. María Berríos y Guillermo Machuca muestran un cuadro de las instituciones culturales en el país y sus dinámicas en el análisis del campo artístico que realizaron para este libro.

Sorprende que la ausencia de mercado no reste virulencia a la escena artística chilena. Por el contrario, ésta es un Irak de grupitos, luchas, intrigas, tensiones y conflictos como no he visto en ningún otro lugar. Al extremo de que un par de artistas en mi selección, Cristián Silva y Juan Dávila, no quisieron participar en el libro. El primero, residente en México, está tan harto de este estado de cosas que ha roto todo vínculo con la escena chilena. El segundo, residente en Australia, considera un problema político que un galerista comercial haya participado en la iniciativa.

Asombra todavía más que esta situación de "pueblo chico, infierno grande" (como bien dice uno de los artistas encuestados para el libro) perdure en una ciudad que ha crecido tanto como Santiago y, más aún, dentro de una práctica del arte y sus discursos tan extensa, compleja, y cada vez más informada en sentido internacional como la de Chile. Quizás a manera de una neurosis nacida del tan llevado y traído aislamiento del país, el mundo del arte chileno sigue siendo demasiado autoconsciente, enfocado en sí mismo y satisfecho en su sexo solitario. Algo así uno no lo relaciona con tanta cita de Deleuze y tal refinamiento conceptual en el arte como existen allí. Una paradójica sofisticación aldeana continúa rigiendo muchas cosas.

Pero con sólo hojear este libro se descubre un *corpus* de arte sólido e intrincado, sostenido a través de tres décadas, y con una consistencia peculiar por encima de su amplitud. De inmediato uno se sorprende y lamenta lo desconocido que permanece todavía en esta época de globalización. Sin duda alguna, los 33 años recogidos en el volumen constituyen un proceso de importancia mundial. La textura general de la escena artística chilena la sitúa como una de las más notables de América Latina y de gran interés internacional. Pero es como un arte de Corea del Sur que no circulase ni siquiera



Vista del área norte de Santiago, capital de Chile, expresión física de los cambios económicos en el país. Se observan el río Mapocho al frente y Los Andes al fondo.
View of the area to the north of Santiago, capital of Chile, physical expression of the economic changes in the country. The Mapocho river is seen in the front and the Andes in the back.

adecuadamente en su región. Lo que resultaría inconcebible para el sudeste asiático es casi la norma en Chile.

En el Continente a menudo el arte se ha visto afectado por la ingenuidad, el nacionalismo, el "primitivismo" vernacular, la epigonalidad modernista y otros males endémicos. En Chile esto ha ocurrido menos. Desde fines de los 70 se alcanza un nivel general de sofisticación y se establece un arte crítico complejo, un arte de investigación que brega con una gran diversidad de problemas contextuales desde la madeja de sus contradicciones, sin valerse de las rutas cliché que aún predominaban en América Latina entonces. Por el contrario, la tendencia es a problematizar el contexto desde una referencialidad abierta, nada localista. Esto se lleva a cabo a la vez mediante el cuestionamiento de los artificios de la representación, el dato sicoanalítico, el desplazamiento y promiscuidad de las imágenes, la resignificación múltiple y contradictoria... produciendo nuevos sentidos. Resulta sintomático del peso de estas operaciones que un artista de la importancia de Arturo Duclos llegase a convertirlas en el metatema mismo de una obra pictórica. Todo este acercamiento general hace que el arte sea, por un lado, muy adecuadamente contextual, por otro, propositivo en cuanto a su propia construcción, y, por otro más, se proyecte más allá del contexto, inspeccionando problemas generales. Este esquema se va transformando por los artistas más jóvenes, que prestan menor atención al contexto específico en favor de una visión más general, más ocupada con ámbitos y cuestiones de la vida de hoy en todas partes: medios masivos, publicidad, consumo, objetos "globales"... según puede verse, por ejemplo, en la frescura y espontaneidad de un Juan Céspedes.

De ahí lo curioso de la limitada internacionalización del arte chileno. Esta puede ser resultado del "aislamiento" y el conservadurismo tanto como de la dejadez. También



deben haber contribuido la introspección de una buena parte del arte —aunque, desde su clausura, discuta horizontes más vastos— y el talante críptico de los discursos sobre él. En Chile hay rigor, pero también aburrimiento. Queda algo de cultura de monasterio: un refinamiento enclaustrado. Claro, esto resulta difícil de conservar en el mundo de hoy, y los artistas jóvenes también lo están mudando. Mientras, por otro lado, han comenzado a emigrar.

Siguiendo con estas generalizaciones tan limitadas como necesarias para una breve introducción, podría decir que en Chile se establece un fundamento de la idea como base del arte que, muy diversificado, se mantiene hasta hoy. Simplificando, diríamos que predomina lo analítico sobre lo visual, la crítica sobre la *jouissance*, la deconstrucción sobre el uso directo del símbolo y la imagen. Otro fundamento es el descalce. Esta palabra, que se usa poco en castellano, inunda la crítica y la teoría en Chile como una suerte de mantra. Refiere al desajuste en el acople entre imágenes, representaciones, sentidos, etcétera, que crea una zona heterodoxa de carencia y exceso, un nuevo territorio fronterizo, marginal, donde se construyen significados “incorrectos” y donde la subversión puede ser aún posible. El término, básico en la jerga postmoderna local, tiene además que ver con los trasvases entre el original y la copia, y con la crítica a los cánones y sus perfecciones dictadas. Se interesa también en los fallos de la imitación y refleja la puesta en crisis de las escalas de valor acentadas. El solo hecho lingüístico de que el término se haya establecido únicamente en Chile, sin saltar al lenguaje crítico en habla hispana, muestra lo enraizado allí de la perspectiva a la que convoca.

Todos estos rasgos generales —inexactos hacia tantas diferencias entre obras y momentos recogidos en el libro— entraron por la puerta de la Escena de Avanzada.



Nelly Richard acuñó este término para agrupar actividades artísticas y críticas que tuvieron lugar desde mediados de los 70 hasta mediados de la década siguiente, aproximadamente. La Avanzada es el referente obsesivo del arte en Chile, una omnipresencia detrás de todo, un fantasma doméstico. Y quizás ha tenido que ser así debido a su enorme importancia. El trabajo de los diversos artistas y críticos aunados hoy bajo este término revolucionó muchas cosas, abriendo la nueva época que recoge este libro. No fue un movimiento sino una extraordinaria coincidencia de ideas, estrategias y prácticas surgidas en la situación traída por el corte que estableció la dictadura, muy traumático no sólo por la dureza de ésta sino en virtud de la tradición democrática del país.

Este proceso artístico, crítico y cultural —entendido en su sentido amplio y junto con sus derivaciones— tuvo importancia para la historia del arte. No me refiero sólo para aquella autocrítica, polifocal y antihegemónica que tan necesario resulta escribir, sino aun para la disciplina eurocéntrica prevaleciente. Pocas veces se ha visto un momento de energía cultural tan agudamente responsivo a su entorno como experimentador de las facultades del arte, unido a un discurso crítico riguroso y militante. Junto con la literatura, éste a veces devenía obra, mientras la obra proponía discurso. Fue muy pertinente además que ocurriera en medio de un régimen militar extremo, como revitalización de la cultura y mediante ella.

Tal intensidad permitió que, asombrosamente, algunos ideales de Fluxus se llevaran a cabo ante las gafas oscuras de Pinochet: un Fluxus sin juego, de seca poesía, vestido de negro, tan adusto como el momento en que actuó. Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe son artistas a escala mundial. Uso este *ranking* absurdo para resaltar la contradicción de que pocos los conocen fuera de América Latina a pesar de su valor. Más allá del fuerte perfil individual de éstos y otros artistas, prevaleció una fisonomía propia que dio identidad a la producción chilena en virtud de la singularidad de todo el proceso.

Es curioso que la teoría de la Avanzada reaccionara a un cierto complejo de que los artistas chilenos tomaban recursos de tendencias internacionales, y con años de atraso. Desarrolló así una teoría de la apropiación resignificante, en cierto modo para "justificar" este "desfase". Ella fundamentó con rigor, sin proponérselo, la vieja idea brasileña de la "antropofagia"[7] como deglución crítica de elementos culturales externos y hegemónicos. Los textos de Richard resultaron de crucial importancia para dilucidar esta cuestión clave para la cultura latinoamericana y, en general, para el orbe postcolonial. Su impacto, muy necesario y productivo en la época, se ha sentido bien más allá de Chile, convirtiéndose en un referente insoslayable para la discusión de la cultura contemporánea.

Sin embargo, la validación de este descalce perdía de vista que en el país tenía lugar una subversión de la imagen y del signo simultánea a la que realizaban los *image appropriators* norteamericanos, pero más estremecida a causa del medio represivo en que se daba. Estos artistas estadounidenses de avanzada, presentados por Douglas Crimp en la muestra *Pictures*, abierta en Nueva York en 1977, sólo se consagrarían más adelante, a manera de un relanzamiento "postconceptualista" después del neoexpresionismo de

JOSÉ BALMES. *Desechos*, 1985, técnica mixta y collage sobre tela, 200 x 240 cm. Col. del artista.
Waste, 1985, mixed media and collage on canvas, 200 x 240 cm. Artist's Collection.

los 80. Por supuesto, de los chilenos —quienes acometían una más ríspida investigación deconstructiva de la imagen, el signo y el símbolo, desmontándolos y desplazándolos hacia contextos y sentidos particulares— nadie supo cosa alguna. Fue un poco como lo sucedido con el vino *carmenère*, que sólo se conservó en Chile, pero allí pensaban que era *merlot*.

Sin duda, el arte chileno ha seguido un proceso particular que lo ha llevado a un alto y sólido nivel general, diferente de las irregularidades que vemos en Bulgaria, Filipinas, Indonesia, Perú u otras escenas. Pero es una meseta sin altas cumbres, entendidas éstas como individualidades, movimientos y energías sobresalientes. No quiere decir que no se noten talentos, pero andan ahí tranquilos. En Chile falta impulso, estallido, garra, atrevimiento. La escena artística chilena hoy es como un equipo de fútbol que juega bien, pero no mete goles. Mucho ha cambiado positivamente, aunque resulta un poco como si, parafrasenado a Mao, se hubiera dado un gran salto adelante... en todas las direcciones. No obstante, tal vez ha llegado un nuevo momento de transformación, acompasado además con las mudanzas del país y sus contradicciones. Ha madurado una nueva conciencia de la situación, sus carencias y desafíos, que está siendo asumida por el mundo del arte. Se afianza un nuevo espíritu, conducente hacia una perturbación fructífera, que este libro mismo pudiera anunciar.

Su título parafrasea un verso del himno nacional chileno donde dice que el país es "una copia feliz del Edén". Tras los frecuentes e intensísimos terremotos (tienen el *record* del más fuerte jamás registrado) y la dictadura de Pinochet, la frase suena a sarcasmo. En realidad, resulta típica de las pedanterías del nacionalismo latinoamericano, tanto como de sus ingenuidades. Pero a la vez habla de una copia del Paraíso, no del Edén mismo. Viene a ser una complacencia orgullosa en la cualidad de segundón. Otra sugerencia es que pareciera como si hasta allí mismo, en el propio himno, se manifestara ya el famoso descalce. Copiar el Edén puede ser una aspiración, una costumbre acomodaticia, una estrategia, o una tarea impuesta. A veces la copia se ha parecido más al Infierno, y esto quizás tenga que ver con esa extraña perversión contenida que caracteriza también a tanto arte chileno, dándole un *bouquet* distintivo. En definitiva, el Infierno suele ser mejor para el arte que el Paraíso.

(1) *Índice de percepción de corrupción – 2004*, Transparency International.

(2) Marco Kremerman: *"Distribución del ingreso en Chile: una bomba de tiempo"*, en *Análisis de políticas públicas*, Santiago de Chile, Publicaciones Terram, n. 29, agosto de 2004.

(3) *Novena encuesta de caracterización socioeconómica nacional (Encuesta Casen) – 2003*, Santiago de Chile.

(4) José Ramón Azpiroz, Felipe Fossati y Yanila Mendoza: *Hogares y población bajo las líneas de pobreza e indigencia*, Universidad de los Trabajadores de América Latina Emilio Máspero, San Antonio de los Altos, Venezuela.

(5) *Informe sobre desarrollo humano 2004*, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. En él se lee: "Chile constituye un ejemplo de estabilidad económica, política y social. En poco más de una década de gobiernos democráticos (...) consiguió aumentar la cobertura preescolar de 21% a 32%, la secundaria de 80% a 90% y la superior de 15% a 31% para el año 2000. De acuerdo al Censo 2002, 96,1% de las viviendas cuenta con alumbrado y 91,9% con agua, ambos provenientes de la red pública, 51,5% de los hogares tiene teléfono de red fija y 51% dispone de al menos un aparato celular".

(6) *Informe sobre desarrollo humano 2004*..., *op. cit.*

(7) En su *Manifesto antropofágico* (1928) el poeta brasileño Oswald de Andrade lanzó, no sin humor, una estrategia de apropiación cultural de lo ajeno. La "antropofagia" es tanto un programa artístico consciente como una descripción metafórica de la tendencia a la copia creativa frecuente en la cultura de América Latina.

Introduction

Gerardo Mosquera

This book aims to offer a view of visual arts in Chile from 1973 to 2006. The first date marks the military coup that overthrew president Salvador Allende (the only democratically elected Marxist in history), and the second marks the year this volume was assembled. The choice of this period is not arbitrary: Augusto Pinochet's dictatorship meant a dramatic rupture in the evolution of Chilean art and culture, and the resonances of that split are still felt. Repression, surveillance of cultural institutions and education, the forced disappearance[1] or exile of intellectuals, the official ideological-moral discourse, and private rather than state patronage of culture in an economy now geared towards neo-liberalism were some of the factors that violently broke the course of Chilean culture; these factors set off new artistic processes. But the period covered by this book not only marks a fracture in Chilean history and society. It also sees the consolidation of post-modern and neo-avant-garde poetics, which clearly leave their mark on the art produced during the military period.

During the thirty three years covered by this book, specific artistic-cultural stages that give rise to new orientations occur after the trauma of the dictatorship. Some of these orientations appropriate and transform international tendencies to discuss the Chilean context. Others set up their own resources, giving certain artists a distinctive mark. In this period, post-Conceptual, post-Minimalist, and performance tendencies take hold. There is also a new tendency towards a critique of representation, towards deconstructive practices that entail appropriating, re-signifying and shifting images, and towards reproduction techniques taken from different fields. At the same time, ephemeral urban interventions, neo-Expressionist painting, video art and post-Situationism come on the scene. An interactive dialogue with everyday objects and with mass media resources and imaginaries, advertising, spectacle and consumerism emerges, and the line between art, on the one hand, and daily life and personal experience, on the other, is blurred. These three decades see extremely intense, rich and varied artistic activity. Although the presence of some of these tendencies was felt earlier, not until the mid-70s did they create a distinct body of work.

For this reason, major artists like Nemesio Antúnez, José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru and Eduardo Vilches are not included in this book, even though they were working during this period; they were essential to an earlier –and crucial– moment in the history of art in Chile. In alphabetical order, this volume presents the work of 74 artists, ranging from renowned figures to very young ones. It includes some individuals who have worked mostly abroad, though they have almost always been close to Chile. Though I have received fruitful input from the authors who have written for this book as well as from other colleagues, artists and experts in this field, the decision and responsibility for the selection is mine entirely; it is informed by the perspective of an informed outsider.

My criteria have been, quite simply, the value, plausibility and meaning of the works in their contexts and beyond, as well as their importance at a specific historical moment. I have been liberal and sought to offer a non-exhaustive overview of generations and tendencies without compromising the rigor of the selection. The extensive body of work by some artists allowed for a carefully considered decision, whereas with younger artists I largely followed my nose. The number of images included for each artist was decided on a case by case basis, and no standard or hierarchy was employed. Instead, I considered the magnitude and importance of the work as well as whether it is varied or repetitive, direct or intricate in its approach. In addition to the section of reproductions, the texts show images of work by another 45 artists.

Six major Chilean critics and researchers in the field of art wrote the texts for this book. Two other writers composed the brief commentaries on each of the artists whose work is reproduced. Once again, renowned writers are found alongside emerging authors, and there is a breadth of positions, perspectives, and areas of specialization (theory, curatorship, criticism, communications and sociology). The authors have worked on different stages or sectors of Chilean art. The overarching theme of each essay was specifically requested in order to structure the book's contents and to tackle the questions I considered most crucial to this period. In addition, the book includes a survey to various, and varied, young artists. An appendix contains an anthology of quotes chosen from important texts on Chilean art written or published during the course of this thirty three year period, and a thorough bibliography. I always intended that this volume constitute a multiple and even contradictory space where the authorship of the editor/curator was offset by the range of contributors and of information offered the reader.

Copying Eden is the first book of its kind, not in terms of its breadth, but in terms of its nature. There have been few publications on contemporary Chilean art, though if we count exhibition catalogues, the publications in Chile are more numerous and substantial than in many Latin American countries. Few countries in the region enjoy an overarching and reflexive analysis like the one Milan Ivelic and Gaspar Galaz provide in *Chile, arte actual* (Chile, Current Art), published in 1988. Nor are there many critical and theoretically committed books like Nelly Richard's *Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973*. Published in 1984, that book furthers the artistic process it documents, and discusses major ideas that go beyond the specific context. The existing surveys of contemporary Chilean art have either been exhibition catalogues or rather historical volumes more concerned with texts than with showing the work they analyze. Other have simply lacked rigor.

In *Copying Eden* visuality is central; the book contains 497 color reproductions and a dynamic design. That is to say, it is both an "art book" and a book about art, a book that allows the reader to look and appreciate Chilean art, and to discuss it.

The Chilean art scene has certain peculiarities, and one of them is the preponderance of text, rather than image, in its publications. I have even heard of a catalogue for a solo show without a single reproduction, only several pages of text. Though that situation is beginning to change, there still is an excess of text and, to make matters worse, the writing is often difficult and convoluted. In serious cases, this can lead to either solipsistic constructs or brilliant scholastic exercises. One of the reasons for this *tsunami* of ink is quite interesting: in the 70s and 80s, criticism and art were combined in some catalogues which, though very original, are largely unknown internationally. A second, less appealing reason for this surplus of text might be the hierarchical, authoritarian, oligarchic and traditional nature of Chilean society. For these reasons, as well as its Prussian-like militarism, in Chile the disciple takes pride in his master, seeks his support and even falls in love with him. This situation is so extreme that Justo Pastor Mellado has coined the term "totemic fathers" to refer to this dynamic.

The Chilean taste for erudite discourse over direct criticism might also be related to the importance of art teaching in Chile, a characteristic which, once again, differs from most Latin American countries. In Chile, the vast majority of artists hold university degrees in their areas. Different universities are associated with different traditions and tendencies, and Chilean artists are practically classified according to their universities and graduating classes. This classification does not only consider the rigor of the institution from which an artist graduates, but also the institution's artistic-ideological stance. Furthermore, a large number of the major players on the art scene are influential professors. Indeed, the Chilean academic and intellectual milieu is known for its weightiness, sophistication and rigor.

In looking over catalogues, it sometimes seems that the artists are more interested in seeking the legitimization of their mentors or of art's *maîtres à penser* than in showing and communicating their work. This legitimizing often takes the form of philosophizing, and authors use catalogues or art itself as an excuse to put forth theory more than to analyze artwork and convey its meaning beyond a certain elite. It is as if there were a strange equation: the more oblique the text, the more it legitimizes the work. It is not surprising, then, that in their contributions to this book Nelly Richard and Adriana Valdés speak at length about the relations between text and artwork in Chile, and the centrality of text. Furthermore, the importance of textual discourse in a great deal of Chilean artwork is striking. In some cases, the work seems like a mere excuse for the text, or for an implicit or possible text. All of this might give rise to an interesting and tighter relation between art and criticism, but the results have often been haughty, pedantic and boring.

At the opening of her essay for this book, Catalina Mena points out some characteristics crucial to understanding Chile and its art. Chile is an integral part of the Southern Cone of Latin America in many ways: the impact of European immigration since the 19th century, small pre-Colombian and African populations, the gradual "Europeanization" of the people, militarism, and having been closer to Europe than the United States in terms of economy and culture (as in the entire Southern Cone and Europe, in Chile the electrical outlets are round), as well as other regional peculiarities. Yet, because of its geographical isolation –Chile is a narrow strip of land between the ocean, the Andean mountains, the desert, and the Antarctic ice– the country has a unique



Artistas plásticos del interior de Chile, agrupados en el contexto de las acciones organizadas por la Unión por la Cultura (UNAC). Acción clandestina consistente en teñir de rojo el río Mapocho, que atraviesa Santiago, el 11 de marzo de 1980, día de la toma de posesión de Augusto Pinochet como "presidente" del país bajo la nueva Constitución impuesta.
Visual artists from Chilean cities other than Santiago gathered in the context of the actions organized by the Unión por la Cultura (UNAC). Clandestine action that consisted of dyeing red the Mapocho river, which runs through Santiago, on March 11, 1980, the day that Augusto Pinochet took office as "president" under the new imposed Constitution.

profile. Chileans do not drink *mate*[2] and the Spanish they speak is different from the tones heard in Argentina, Paraguay and Uruguay. Like the landlocked Paraguay, Chile is more provincial and *mestizo* than Argentina and Uruguay. Paris was never seen from Chile's rooftops, as it was, they say, from the balconies of Montevideo on a clear day. Nonetheless, it is not insignificant that Chile has produced two Nobel laureates in literature.

Chile is also more serious, safer and better organized than its neighbors and, indeed, than the rest of Latin America and the Caribbean. Someone once said that Chile is a non-baroque Catholic country, and it could also be said that its culture is a sort of Catholic Calvinism. This paradox explains a great deal about the country and its art. Significantly, Chile is by far the least corrupt country in Latin America and the Caribbean, and one of the least corrupt in the world. It is ranked number twenty in terms of corruption, better than many countries in Western Europe[3]. Indeed, the rate of corruption in Chile hovers around the average for Western European countries, and that region is the least corrupt in the world.

Perhaps Chile is the preeminent remote country; it is far from centers of power and networks of physical communication, and it is in the process of dissociating itself from the region and its misfortunes. With a terrain of 741,767 square kilometers and 15 million inhabitants, 6.4 of whom live in the capital, Santiago, Chile is today the liveliest economy in Latin America. Starting in 1990, its average annual rate of growth has been 5.5%[4]; it has enjoyed a steady decrease in the poverty rate since 1990 --a 43% decrease in little over a decade[5]. The poverty rate, however, is still high: although at 20.6% in 2003, it is the third lowest in Latin America and the Caribbean. It ranks similarly in terms of "human development[7]".

Chile is the only country in the region that might be in the process of developing. Unlike its neighbor, Argentina, where neo-liberal reforms were largely unsuccessful, Chile's traditional and austere society made it fertile ground for neo-liberal reforms that brought with them rapid modernization and the growth of consumerism. The imbalances that this process entailed, however, are manifest in many ways. Santiago has become one of the most polluted cities in the world. More serious is the fact that the process did not imply wide-reaching social change largely because Chile's modernization was effected by the oligarchy: you can see the landed gentry's spurs under the young CEO's Armani suit. Hence, Chile has the 10th greatest income discrepancy on the planet. Only in very poor sub-Saharan countries and in South Africa is the discrepancy greater. It "competes" with Brazil (paradigm of economic inequality) and Colombia in this area[8]. But Chile's position in this ranking does not indicate the seriousness of the problem: maintaining this discrepancy in a compact country with a fairly healthy economy and a small indigenous population indicates a serious structural malady.

The Chilean neo-liberal oligarchies seem, thus, well on their way to rivaling the Sao Paulo bourgeoisie, though the Chileans do not hold an art biennial. There is a striking disconnect between an economy that performs relatively well in the age of globalization and a provincial, inward-looking society and culture that are cut off by oligarchic structures. A sophisticated intelligentsia and a far-reaching educational system exist alongside a conservative and pre-modern bourgeoisie that, at the same time, enthusiastically participates in the new fast-paced global economy (a vigor and scope lacking in the intelligentsia).

The simple fact that most of the pieces reproduced in this book belong to the artists who made them evidences how small contemporary art collecting, whether private or public, is in Chile. The case of the curator for the Santiago Fine Arts Museum who was sent to Europe at the beginning of the 20th century to purchase paintings and who bought academic work seems current. It is considered avant-garde to hang a Matta in your living room. Meanwhile, enormous sums are paid for 19th century Chilean landscapes. More serious still is the lack of social recognition of contemporary artists. In Mexico, a Eugenio Dittborn could pick up the phone and call the president. In Chile, he cannot get a definitive exhibition. Though he has a gallery in New York, he does not sell in his own country.

Except for Animal, Die Ecke and a few other spaces, commercial galleries do not take risks on contemporary art. A gallery with a policy of openness, Animal has consistently promoted young artists and bold, interesting work. In many ways, it is like a non-profit space. Balmaceda 1215, Centro Cultural Matucana 100, Galería Metropolitana, Galería Gabriela Mistral and other non- profit spaces have done exemplary work in organizing exhibitions, publications and interesting events. Chile is the leader in non-profit spaces in Latin America and the Caribbean. It also has very effective artists' spaces such as Galería Chilena and Hoffmann's House. In the analysis of the Chilean art field they offer in this book., María Berríos and Guillermo Machuca provide an overview of Chilean cultural institutions and their dynamics.

It is surprising that the lack of an art market does not diminish the acrimony of the Chilean art scene. To the contrary, Chile is like Iraq in that it has more small groups, struggles, intrigues, tensions and conflicts than I have seen anywhere else. Indeed, this situation is so extreme that a couple of artists whom I had selected, Cristián Silva and Juan Dávila, did not want to participate in this book. The first, who lives in Mexico, is so fed up with the state of things in Chile that he has broken all ties to the art scene there.



CARLOS BOGNI. *El palacio en llamas*, 1984-2005, óleo, acrílico, impresión Tac, esmalte spray y pan de oro sobre tela, 240 x 500 cm. La obra contiene un largo texto de Gonzalo Muñoz que podría sintetizarse en la frase: "Todo palacio está hecho para arder". Col. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.
The Palace in Flames, 1984-2005, oil, acrylic, Tac print, enamel spray paint and loaf of gold on canvas, 240 x 500 cm. The piece contains a long text by Gonzalo Muñoz that could be summed up by the phrase: "All palaces are made to burn". Museo de Arte Contemporáneo Collection, Santiago.

The second, who lives in Australia, considers to be a political problem that a commercial gallerist has participated in the initiative.

"Small town, big hell", says one of the artists surveyed by Mena for this book. It is striking that such infighting continues in a city that has grown as fast as Santiago, especially considering how extensive, complex and informed art practices and their discourses are in Chile. Like a neurosis born from the much discussed isolation of the country, the Chilean art world is still too self-conscious and self-involved; while it yearns to be international, it is largely masturbatory. One would not associate this with a conceptually sophisticated art scene where Deleuze is so often quoted. In many ways, paradoxical small town sophistication still reigns.

But just leafing through this book shows a solid and complex body of work over the course of three decades, a corpus that is both consistent and broad. The work is surprising, and regrettably unknown even in this age of globalization. Unquestionably, the thirty three years covered in this book constitute a process important for the entire world. The overriding feel of the Chilean art scene makes it one of the most remarkable in Latin America, and it is of great international interest. Yet it is as if South Korean art did not circulate beyond its own borders, not even in its own region. What would be inconceivable in Southeast Asia is almost the norm in Chile.

Latin American art has often suffered from ingenuousness, nationalism, local vernacular "primitivism", modernist epigonism and other endemic maladies. These



CARLOS LEPPE. *Fatiga de materiales*, *Mi(ni)sterio de Economía, Rojo Renoir*, 2001, instalación en Galería Animal, Santiago: materiales variados, proyección, monitor con versión editada de su video *Las cantatrices*. *Materials Fatigue, Mi(ni)stery of Economy, Renoir Red*, 2001, installation at Galería Animal, Santiago: a variety of materials, projection, monitor with an edited version of his video *The Singers*.

problems are not so frequent in Chile, however. Since the late 70s, Chilean art has been sophisticated, complex and critical. It is an investigative art that grapples with a wide range of contextual problems from the fabric of its own contradictions, without resorting to the clichés that reigned throughout the region. On the contrary, the tendency is to problematize the context using a broad, and not at all local, range of references. This is carried out through a questioning of the artifices of representation, psychoanalytic references, the shifting and promiscuity of images, multiple and contradictory re-signification... all used to create new meanings. The fact that an artist as important as Arturo Duclos makes these operations into the overarching theme of his pictorial work is telling. This entire approach means that Chilean art is, on the one hand, fitting to its context and, on the other, bold in terms of its own construction. At the same time, it reaches beyond its context, scrutinizing more general problems. This state of things is being changed by younger artists with a broader vision who pay less attention to the specific context. These artists are more concerned with the questions of contemporary life everywhere: mass media, advertising, consumerism, "global" objects, etc. This is evident in the freshness and spontaneity of a Juan Céspedes, for example.

Hence, the limited internationalization of Chile's art is puzzling. This might be the result of "isolation" and conservatism as well as a certain lethargy. Even though it considers broader horizons from within its seclusion, the introspection of much Chilean art and the cryptic nature of discourses about it must play a part in its insularity. While there is rigor in Chile, there is also boredom. It is still a somewhat monastic culture: a cloistered refinement. Of course, this is hard to sustain in today's world, and young artists are also altering this state of affairs. But these artists have also begun to emigrate.

In light of these limited —but necessary— generalizations that serve as a brief introduction, one could say that in Chile ideas have consistently been at the base of art, no matter how diverse that art has been. Simplifying, we could say that the analytic prevails over the visual, criticism over *jouissance*, deconstruction over the direct use of the symbol and the image. Another fundament is the idea of *descalce* (mismatch). Little used in Spanish, this word runs through criticism and theory in Chile, like a kind of mantra. It refers to a fissure in the tight relations between images, representations, meanings, etc. This fissure creates a heterodox zone of scarcity and excess, a new and marginal border territory where "incorrect" meanings are constructed and where subversion might be possible. Basic to local post-modern jargon, the term *descalce* also has to do with the movement from original to copy, with the criticism of canons and their imposed



JOSÉ BALMES. *No*,
1972, técnica mixta sobre tela, 200 x 300 cm.
Col. particular, Santiago.
No, 1972, mixed media on canvas, 200 x 300 cm. Private Collection, Santiago.

perfections. The term addresses failures of imitation and the crisis facing established values. The mere fact that the term has only taken hold in Chile and is not used in critical language from other Spanish-speaking countries demonstrates how entrenched the perspective it holds is there.

While imprecise in their application to the variety of works and moments gathered in this book, all of these general characteristics first appeared with the *Escena de Avanzada*. Nelly Richard coined this term to refer to artistic and critical activities that took place from the mid-70s until the mid-80s, approximately. Omnipresent and considered to lie behind everything else, *La Avanzada* is an obsessive point of reference for Chilean art —a kind of domestic spectre. Perhaps this is inevitable due to its enormous importance. The work of the diverse artists and critics grouped together under the term *Avanzada* revolutionized many things, and their contributions opened up the age covered in this book. Rather than a movement, *La Avanzada* was an extraordinary convergence of ideas, strategies and practices arising from the rupture that the dictatorship entailed. This rupture was very traumatic not only because of the harshness of the dictatorship itself, but also because of the country's democratic tradition.

The *Avanzada* and its legacy was an artistic, critical and cultural process important to the history of art. And not only to the self-critical, multi-focused and anti-hegemonic history of art that needs so badly to be written, but also to the reigning Eurocentric discipline. Only rarely has there been a time when cultural energy was so responsive to its environment and so experimental, so in tune with a rigorous and radical critical discourse. Along with literature, this critical discourse sometimes led to artwork, and artwork sometimes formulated discourse. It was crucial, moreover, that this occurred in the midst of an extremely severe military regime; it was a sort of revitalization of and through culture.

Such intensity meant that, astonishingly, certain Fluxus ideals were manifest right in front of Pinochet's dark glasses. A stern and dryly poetic Fluxus that was dressed in









LUCÍA EGAÑA Y F.R.A.P. *Han vivido más en transición que en dictadura*, 2005, pintura, días 5 y 17 de su presentación en la muestra *Transformer*, Centro Cultural Matucana 100, Santiago.
They have Lived for Longer in Transition than under the Dictatorship, 2005, painting, days 5 and 17 of its presentation at the show *Transformer*, Centro Cultural Matucana 100, Santiago.

black and as bleak as the moment in which it took place. Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe are world class artists. I use this absurd term to show the contradiction that, despite their merit, they are little known outside Latin America. Regardless of the individual importance of these and other artists, it was the process as a whole that left its mark on Chilean production.

It is puzzling that the theory of the *Avanzada* reacted to the inferiority complex that sprung from the notion that Chilean artists drew their ideas from international trends a few years late. In a certain way, it developed a theory of re-signifying appropriation in order to “justify” this “lag”. Without setting out to, this theory rigorously affirmed the old Brazilian idea of “anthropophagy”[9] as a critical ingestion of foreign and hegemonic cultural materials. Richard’s texts were crucial to understanding this key question for Latin American culture and for the post-colonial world. Quite necessary and productive at the time, the impact of these texts was felt strongly beyond Chile, and they have become a necessary point of reference in the discussion of contemporary culture.

Nonetheless, the validation of this *descalce* lost sight of the fact that in Chile the subversion of the image and the sign occurred at the same time that North American image-appropriators were working, though the Chilean subversion was more dramatic due to the repressive environment in which it took place. Presented by Douglas Crimp in New York in 1977 in the show *Pictures*, these North American artists would gain

mainstream recognition later as a sort of "post-Conceptual" surge after the neo-Expressionism of the 80s. Of course, no one knew anything about the Chileans, who effected a harsher deconstructive investigation of the image, the sign and the symbol by de-installing them and shifting them towards peculiar contexts and meanings. It is something like *carmenère* wine which was only kept in Chile, though there they thought it was *merlot*.

Unlike the uneven art scenes in Bulgaria, the Philippines, Indonesia, Peru and other countries, Chilean art has been through a unique process that has, generally speaking, given it a consistently high level. But it is a plateau with no peaks —no outstanding individuals, movements or energies. That is not to say that there is no talent in Chile, but they have a low profile. In Chile, there is a lack of drive, spark, daring. The Chilean art scene today is like a soccer team that plays well, but never scores. Though much has changed for the better, it is still somewhat as if, to paraphrase Mao, the art scene had taken a great leap forward… in all directions. In keeping with the shifts in the country and its contradictions, a new moment of transformation might be upon us. There is a new awareness of the situation, its deficiencies and challenges, and this is being acknowledged by the art world. A new spirit, one that encourages a fruitful disturbance, is gaining strength, and this book might be a part of that.

The title of the book paraphrases the Chilean national anthem, which says that the country is "a felicitous copy of Eden". Considering the frequent and intense earthquakes there (the strongest earthquake on record occurred in Chile) and the Pinochet dictatorship, that phrase sounds sarcastic. Indeed, it is typical of pedantic Latin American nationalism and ingenuousness. The phrase speaks, however, of a copy of Paradise, not of Eden itself. It could be read, then, as a proud pleasure in coming in second. It would almost seem that the now famous *descalce* were manifest in the anthem itself. *Copying Eden* might be an aspiration, a comfortable habit, a strategy or an obligation. Sometimes the copy looks more like Hell, and this might have to do with that strange controlled perversion that also characterizes a great deal of Chilean art, giving it a distinctive bouquet. Regardless, Hell is usually better for art than Paradise.

(1) This term refers to the thousands of people unaccounted for after having been detained by military or para-military forces during the Chilean dictatorship (translator's note).

(2) A drink that is very popular in the rest of the Southern Cone (translator's note).

(3) *Índice de percepción de corrupción – 2004*, Transparency International. (English title: Transparency Index)

(4) Marco Kremerman: *Distribución del ingreso en Chile: una bomba de tiempo*, in *Análisis de políticas públicas*, Santiago, Chile, Publicaciones Terram, n. 29, August, 2004. (English titles: The Distribution of Income in Chile: A Time Bomb; Analysis of Public Policies).

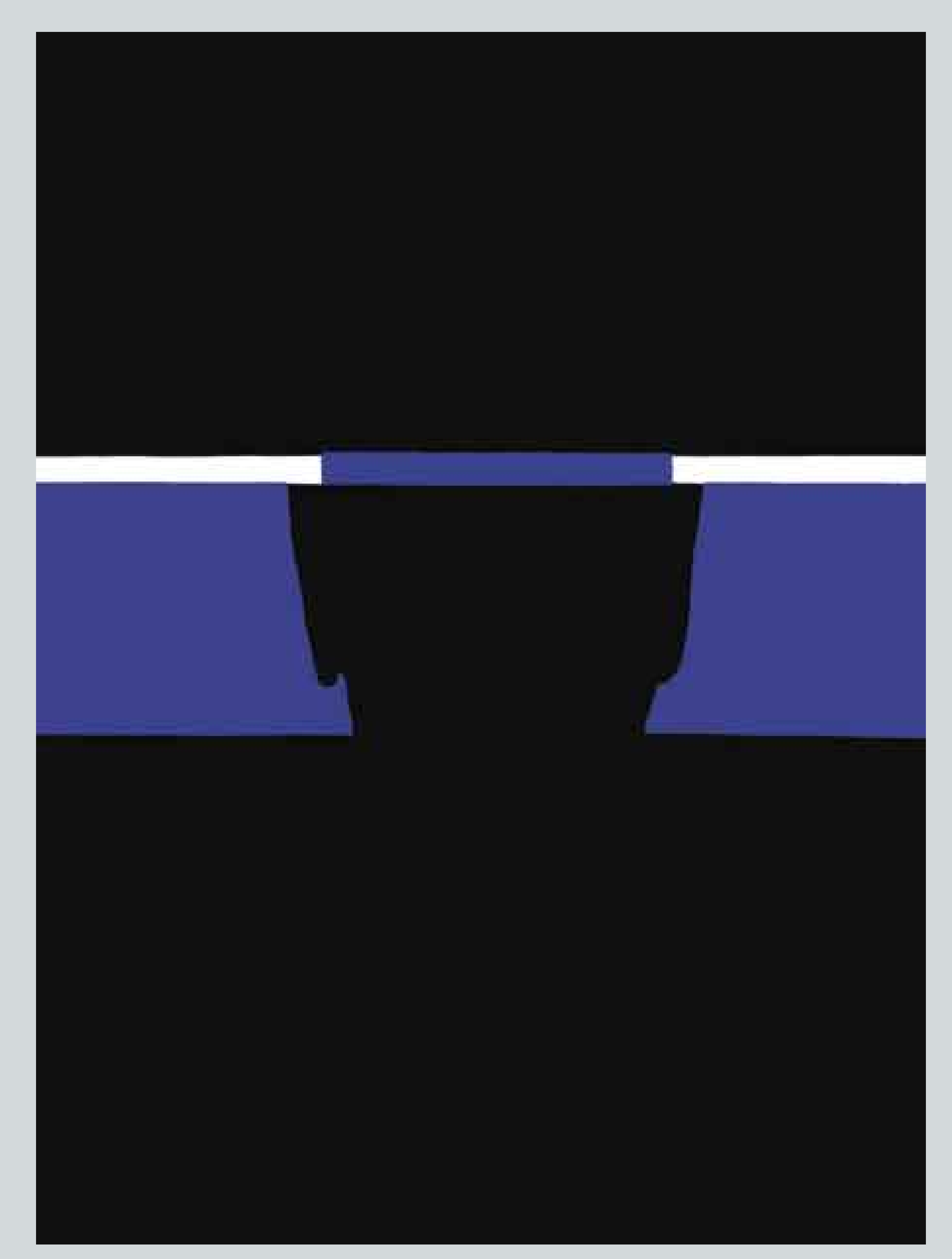
(5) *Novena encuesta de caracterización socioeconómica nacional (Encuesta Casen) – 2003*, Santiago, Chile. (English title: Ninth Survey of the Chilean Socio-Economic Situation).

(6) José Ramón Azpiroz, Felipe Fossati and Yanila Mendoza: *Hogares y población bajo las líneas de pobreza e indigencia*, Universidad de los Trabajadores de América Latina Emilio Máspero, San Antonio de los Altos, Venezuela. (English title: Homes and Populations below the Poverty and Indigence Lines).

(7) *Informe sobre desarrollo humano 2004* (2004 Report on Human Development), United Nations Development Program reads: "Chile is a model of economic, political and social stability. By the year 2000, after a little over a decade of democratic government, there has been an (…) increase in the rate of pre-school education from 21% to 32%, high school education from 80% to 90% and university education from 15% to 31%. According to the 2002 Census, 96.1% of homes have electricity and 91.9% have running water, both of which are provided by the public system. 51.5% of homes have stationary telephones and 51% have at least one mobile phone".

(8) *Informe sobre desarrollo humano 2004…, op. cit.* (English title: 2004 Report on Human Development).

(9) In his *Manifesto antropofágico* (1928) (Anthropophagy Manifesto) Brazilian poet Oswald de Andrade puts forth a strategy for the cultural appropriation of the foreign. Not lacking in humor, "anthropophagy" is both a conscious artistic platform and a metaphorical description of the Latin American tendency towards creative copying.



EDUARDO VILCHES.
Retrato paisaje II, 1974, serigrafía, 74 x 53.5 cm. Col. particular, Santiago.
Landscape Portrait II, 1974, silkscreen, 74 x 53.5 cm. Private Collection, Santiago.

A los pies de la letra: Arte y escritura en Chile

Adriana Valdés

El texto que sigue aborda el arte reciente en Chile desde el punto de vista de su compleja e interesante relación con la escritura sobre arte. Se refiere también a la evolución de esta escritura en los “microclimas culturales”[1] que se han dado en el país.

ARTE RECIENTE: DESPUÉS DEL GOLPE MILITAR

Con la denominación “arte reciente” nos estamos refiriendo al producido desde septiembre de 1973 (comienzo de la dictadura militar) hasta ahora. Es un período que se parte en dos, entonces; está el arte producido bajo el gobierno autoritario y el arte producido bajo el gobierno democrático. Una división aparentemente fácil de hacer, pero cruzada por muchas otras, y por la persistencia de los gestos del pasado en el presente.

No cabe olvidar lo obvio: el golpe militar fue un verdadero trauma social, también y específicamente en el campo del arte. Se fueron al exilio connotados artistas y críticos, desapareció la prensa en que se escribía sobre arte y sólo sobrevivieron las páginas de El Mercurio, crónicas que se ocupaban de lo que tenía visibilidad en el mundo oficial y practicaban una minuciosa ceguera ante todo lo demás. El Museo Nacional de Bellas Artes, la Biblioteca Nacional, los recursos públicos quedaron en manos de personas de confianza de los militares. Quienes pretendían dar testimonio de su disidencia, por oblicuamente que fuera, sufrían efectos violentísimos. Basta recordar las jaulas que mostró Guillermo Núñez, en el Instituto Chileno-Francés, en 1974: una referencia al sesgo que le valió la prisión y la tortura, además del cierre violento de la exposición, la protesta diplomática y el exilio. Pasaron a la historia las instancias antes existentes para que los artistas se dieran a conocer, fueran reconocidos por sus pares, por la academia o por el público amplio al que convoca la prensa. Quedó un páramo de gritos y susurros, un espacio de miedo, una nada, una ausencia, un vacío.

Esta descripción dramática tiene, creo, cierta funcionalidad para lo que sigue. De ello sólo puedo dar un testimonio de parte, y las disculpas del caso por un “yo” que no está allí por presunción, sino sobre todo por mostrar con claridad las limitaciones de su punto de mira.[2]

Se produjeron después del golpe, en Santiago, distintas señales de vida desde el arte. En un valiente primer plano recuerdo las de Eugenio Dittborn y Catalina Parra, en la Galería Época, en las que fue importantísimo el trabajo teórico de Ronald Kay; y las que permitió la galería Cromo, a cargo de Nelly Richard, donde expusieron, entre otros, Roser Bru, Carlos Leppe y Francisco Smythe. Kay y Richard unieron sus fuerzas en *Dos textos de Nelly Richard y Ronald Kay sobre 9 dibujos de Dittborn* (1976).[3] Se iniciaba entonces –a falta de cualquier otra instancia– la escritura acerca del arte en los catálogos, soportes precarios no sólo en su materialidad sino también en su difusión, que se



GUILLERMO NÚÑEZ.
16 poemas de prisión para soledad I, 1974, serigrafía, 23 x 15 cm. Obra que reproduce una de las esculturas exhibidas en 1974 en una muestra en el Instituto Chileno-Francés de Cultura, Santiago, clausurada por la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA).
16 Prison Poems for Loneliness I, 1974, silkscreen, 23 x 15 cm. This piece reproduces one of the sculptures exhibited in 1974 in a show at the Instituto Chileno-Francés de Cultura, Santiago, and shut down by the Dirección de Inteligencia Nacional (DINA).

hacía de mano en mano y de fotocopia en fotocopia. Se comenzaba a perfilar una especie de circuito altamente prestigioso entre quienes lo frecuentaban, pero pequeño y con un paradójico dejo de clandestinidad. Las obras y las escrituras tenían varios registros. Podían "pasar" en ciertos círculos más bien peligrosos. Mantenían una tersura aparente, y tras esa superficie proliferaban los subentendidos, las complicidades, las ambigüedades, el "decir una cosa con otra", si es que a "cosa" le podemos atribuir un sentido más bien lacaniano y muy amenazante: la de lo absolutamente reprimido, lo que no llega a articularse.

Fue para los catálogos de la Galería Cromo, a instancias de Roser Bru, de Carlos Leppe y de Nelly Richard, donde escribí mis primeros textos sobre artes visuales, junto a escritores amigos míos, como Enrique Lihn y Cristián Huneeus. Se invitaba a escritores, creo, por dos cosas. Una, porque el paisaje crítico anterior ya no existía, y había que repoblar el eriazo. Otra, porque el arte que se estaba haciendo tenía una relación muy especial con los textos. En trabajos como los de Kay con Dittborn, o de Richard con Leppe, entre teóricos y artistas, se producían "cadenas de ideas",[4] constelaciones, avances. Ronald Kay, recién llegado de Alemania, daba a conocer aquí la obra de Vostell. Con él, con Eugenio Dittborn, Enrique Lihn y Catalina Parra nos juntábamos, además, para leer sus traducciones de Walter Benjamin. En el Departamento de Estudios Humanísticos, Lihn y Kay conducían un seminario de profesores en que se analizaban textos de Rimbaud a partir de lecturas de Freud, Derrida, Lacan y otros autores, en una especie de desafío a los límites de la disciplina literaria y de la disciplina filosófica. Eran zonas de enorme intensidad, zonas implosivas de un debate que dejó profundas huellas en quienes allí estuvimos y en alumnos de entonces, como Pablo Oyarzún, Raúl Zurita, Diamela Eltit, Eugenia Brito y Rodrigo Cánovas.

La intensidad que he llamado implosiva era tal vez proporcional a la imposibilidad de acceder a la esfera pública. Un pensamiento radicalmente disidente se refugiaba en ciertos intersticios en permanente riesgo, y en un lenguaje accesible sólo a una minoría más bien cómplice. Se trataba de un lenguaje en cierto sentido funcional a esa situación, en cuanto procuraba estar más allá del alcance intelectual de los encargados de la censura. Cabe recordar esto como el contexto inmediato de producción de obras y textos agrupados luego en torno a la denominación "escena de avanzada".*

* Aunque en el libro se ha escrito "Escena de Avanzada" con mayúsculas y sin cursivas, la autora prefiere escribirlo así en su ensayo. (Nota del editor).

LA "ESCENA DE AVANZADA": ESCRITURA Y EFECTO DE TEORÍA

La importancia que adquirió la escritura sobre arte en este primer período se debió en gran medida a dos conjuntos de circunstancias no relacionados entre sí, y que entraron en extraña combinación en ese momento en Chile. Uno era internacional, y

tenía que ver con algunos aspectos del arte conceptual. El otro, nacional, se vinculaba a la completa falta de alero institucional para la producción artística e intelectual en tiempos de la dictadura.

En lo internacional, había referentes para un nuevo tipo de escritura sobre arte, radicalmente distinto al existente en Chile hasta entonces. Baste decir que muy poco tiempo antes *Art & Language*, refiriéndose al arte conceptual, había desdibujado la distinción entre la teoría del arte y la obra de arte.[5] Desde algunas lecturas –siempre fragmentarias entonces— podía sugerirse una práctica en que la tradicional separación entre artista y crítico cedía el lugar a una colaboración, a las "cadenas de ideas", a un pensamiento que no reconocía fronteras disciplinarias, que reexaminaba la condición del artista y también la condición de la escritura.

En lo nacional, y en el contexto del gobierno militar chileno, la alianza entre textos y obras adquiría una dimensión más, la del apuntalamiento mutuo. Los textos contribuían a crear a pulso un espacio de reflexión. Los gestos de entonces se hacían desde la nada, sin apoyos institucionales, sin financiamientos, sin proyectos aprobados por nadie, al filo del peligro para quienes dependían de un trabajo universitario, por ejemplo. Se veía en esos gestos maneras que por entonces resultaban novedosas de referirse oblicua y no tan oblicuamente a la imposibilidad de la libre expresión. La "avanzada" era, entre muchas otras cosas, una forma de ir un paso más adelante de la censura. Era también una manera de ir desarrollando por vías distintas, basadas en lo visual, una reflexión sobre lo impensable que había sucedido en la vida política. La incipiente reflexión de politólogos y sociólogos no bastaba. Las artes visuales, y la escritura teórica vinculada a ellas, se proponían algo más: el trabajo con lo fantasmático, el trabajo con los miedos y con el inconsciente, el trabajo con la insuficiencia de las representaciones, con el más allá y más acá de los discursos que podían formularse racionalmente. Se proponían también como una forma de subvertir las percepciones habituales, de aplicar un tratamiento de *shock* a los hábitos sociales que llevaban poco a poco a "naturalizar" las condiciones insoportables en las que se vivía. Las obras de esos tiempos manifestaron siempre una voluntad de acción política cuyo campo de pruebas era, primeramente, el propio lenguaje de las artes visuales. Eugenio Dittborn, por ejemplo, encontró en las imágenes fotográficas de nadadores y deportistas –captados en el instante del máximo esfuerzo– la metáfora efectiva de un cuerpo torturado. En este trámite, Carlos Leppe expuso su propio cuerpo al escarnio en *performances* efectuadas ante grupos restringidos de espectadores, y también intervinieron tortuosamente sus cuerpos Raúl Zurita y Diamela Eltit. *Acción de arte* fue una de las expresiones recurrentes en los círculos concéntricos de la cultura, que se cerraban en un espacio sin vasos comunicantes con el resto de la comunidad. Estos esfuerzos, bien desesperados, tendían a mantener vivo a su modo lo que desde las esferas oficiales se negaba del todo…"[6]

Pierre Bourdieu habla del *efecto de teoría*.[7] En ese momento, la teoría afianzó su propio objeto, fue decisiva en su definición, influyó en la autopercepción de los artistas, e hizo existir a la "escena de avanzada" en cuanto tal. Durante la dictadura, cuando el arte innovador no era un producto vendible como objeto ni tampoco como noticia para los diarios, llegó a ser, de hecho, su único espacio escrito de existencia. Tuvo una influencia notable también en otros destacados contestatarios, como Roser Bru, que en un comienzo exhibió en Galería Cromo y publicó catálogos junto a los de la "escena de avanzada". Otro caso ejemplar es el de Eduardo Vilches, quien "produce sus siluetas en 1974 como índice de la sombra acarreada de los cuerpos que faltan a la cita del nombre".[8]

Más allá, en su enseñanza universitaria, aporta los elementos que, a fines de los 70, permiten a destacados alumnos suyos, como Arturo Duclos y Mario Soro, realizar lo que se llamó el "desplazamiento del grabado" hacia soportes no vinculados a la impresión, una apertura teórica que rinde frutos hasta hoy.[9]

CAMPOS DE FUERZAS

El libro *Márgenes e instituciones*, publicado por Nelly Richard en 1986, fue capaz de articular retrospectivamente un conjunto de experiencias vividas por sus actores –las más de las veces— como actos aislados e incluso contrapuestos, más que como parte de un proyecto común. El notable trabajo de recopilación de obras, nombres y textos contenido en ese libro hizo ver que efectivamente podía plasmarse algo como una "escena de avanzada", con un espesor, una trayectoria, un *corpus*. Junto al libro *El espacio de acá*, de Ronald Kay –dedicado a la obra de Dittborn— son referentes ineludibles para entender el clima intelectual de esos años difíciles, y también para marcar la diferencia, el salto teórico, que dio por entonces la reflexión sobre lo visual en Chile. Un salto teórico tal, que para casi todos –artistas y críticos— resultó a su vez un trauma: sus huellas pueden rastrearse en la crítica, por ejemplo, muchos años después, a modo de síntomas.[10]

Pueden rastrearse también en la historia de algunos de los grandes protagonistas de la "escena de avanzada". El exceso de fuerza centrípeta se tradujo en una correspondiente fuerza centrífuga. No fue la escena un lugar donde alguien pudiera quedarse: a la temprana partida de Ronald Kay a Alemania se sumó, mucho más tarde, el éxodo de Nelly Richard hacia la crítica cultural y la crítica feminista, con una perspectiva latinoamericana. Catalina Parra emigró a Nueva York, donde siguió dedicada a las artes visuales. Carlos Leppe tuvo un largo eclipse dedicado a la televisión y a la publicidad, para relumbrar brevemente en una exposición titulada *Cegado por el oro*, sumamente paródica y crítica de la escena artística chilena y de la "escena de avanzada". Raúl Zurita volvió a dedicarse sobre todo a la poesía, hasta llegar al Premio Nacional de Literatura en tiempos democráticos. Diamela Eltit se transformó en un ícono literario, muy estudiado sobre todo en la academia norteamericana, un *succès d'estime* que suele contraponerse al éxito mundial de ventas de escritoras chilenas coetáneas, como Isabel Allende y Marcela Serrano.[11] También se dedicó con éxito a la literatura Pedro Lemebel, cuya participación en las acciones de arte de Las Yeguas del Apocalipsis, junto a Francisco Casas, marcó un hito más en los tiempos de la avanzada. Lotty Rosenfeld (integrante del Colectivo Acciones de Arte —CADA— junto a Zurita, Eltit y otros) fue la única del grupo en mantenerse firme en las artes visuales, y sus propuestas recientes han reafirmado la vigencia de su obra.

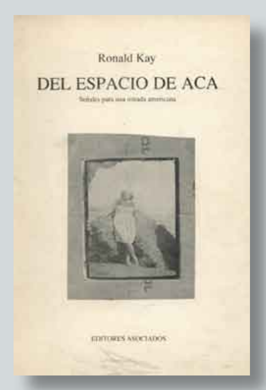
Párrafo aparte merece, como siempre, Eugenio Dittborn. Sus pinturas aeropostales son, entre muchas otras cosas, la forma de plantearse una obra capaz de desplazarse por otros espacios, de encontrarse con otros públicos, de funcionar en circuitos ajenos al del arte nacional, y de hacerse cargo del cambio fundamental que, por abreviar, llamaré aquí simplemente la globalización, con sus consecuencias. Sin por eso desraizarse, sin por eso irse, trabajando en el pliegue mismo de la contradicción, en lo que Lihn llamó, en uno de sus poemas, "juntura divisoria"... Y trabajando él mismo también con la palabra, con los textos que se incluían en sus pinturas viajeras.

LOS SÍNTOMAS PERSISTENTES

En los textos de la avanzada existió un propósito consciente de crear –en palabras de Francisco Brugnoli— “una retórica, una estructura discursiva en coincidencia con una estructura de la obra”,[12] lo que dio origen a discursos muy atentos a sus propias connotaciones y muy sofisticados, a veces en exceso. Sin embargo, hay entre ellos y los que los sucedieron en el ejercicio local de autoridad, notablemente los de Justo Pastor Mellado, ciertas coincidencias más bien involuntarias, y a esas llamo síntomas. Son rasgos que se hacen evidentes cuando textos y obras salen del microclima chileno,[13] o cuando algunos textos dejan de ser comprensibles, por haberse desvanecido en el aire (en el aire de los tiempos), las referencias locales que formaban su trama de subentendidos.



ROSER BRU. *Cal viva*, 1997, claveteado (tela sobre madera fijada con clavos), 180 x 120 cm. Col. particular, Santiago.
Quicklime, 1997, canvas on wood fastened with nails, 180 x 120 cm. Private Collection, Santiago.



Portada del libro **Del espacio de acá. Señales para una mirada americana**, de Ronald Kay, Editores Asociados, Santiago, 1980.
Cover of the book **From Space from Here. Signals for an American Vision**, by Ronald Kay, Editores Asociados, Santiago, 1980.

Los primeros textos de la “escena de avanzada” fueron, en el momento de su producción, concebidos como “refractarios”. Se podían entender como escritos cuyos conceptos tenían que ser –en el decir de Benjamin— “completamente inútiles para los propósitos del fascismo”.[14] (Recién instalado el gobierno militar, la resonancia de una frase como esa era inmensa). La “avanzada” –y otros que no se habrían incluido en ella, como Enrique Lihn— buscaban rehusarse a entrar en la economía y en la circulación dentro del sistema imperante bajo la dictadura. La producción teórica quería ser “indigesta” para ese sistema, es decir, inintegrable. Hacía un peculiar gesto crispado, excedido, límite, que resulta muy exigente para el lector (y también para el espectador de las obras).

Desde esta situación surgió un síntoma –es decir, un gesto que tiende a persistir casi hasta hoy, independientemente de la situación en que se haga. Los textos siguieron siendo “refractarios”, siguieron siendo de una gravedad que correspondió a una situación extrema. Hice veinte años atrás el ejercicio de imaginarme el interlocutor implícito en los textos de la “avanzada”,[15] y pensaba en esa escritura como un esfuerzo en cierto sentido trágico, porque se fundó y se consumió en su propio deseo. Ya desde *Márgenes e instituciones* esto llevó a frustrar los intentos de diálogo productivo con interlocutores de las ciencias sociales y de la política. Enrique Lihn escribió hacia el final de su vida acerca del carácter “autista” de lo que llamó la vanguardia pensante: “Parte del trabajo artístico realizado en lo que va de la dictadura resulta incomprensible para

el grueso público (aunque responda a una instancia de socialización); provoca reacciones encontradas en el espacio cultural y parece padecer, a causa de su aislamiento, de una especie de autismo que proviene tanto de las resistencias suscitadas cuanto de las fundacionales pretensiones que lo recorren".[16]

Otro síntoma es el de la beligerancia de los escritos, que a mi ver siguió remedando, inconscientemente, la violencia de la situación en que fueron producidos los textos de la avanzada. Persistieron las metáforas guerreras y territoriales, más bien geopolíticas, de defensa de espacios reducidos,[17] y un cierto autoritarismo, que no sé cuánto dependa de los textos mismos y cuánto de la falta de capacidad de recepción y de reacción de un medio bastante pobre. La política de inclusiones y exclusiones de obras y de personas da testimonio de una fijación con espacios nacionales pequeños y autorreferenciales, y con el ejercicio de un poder simbólico en ellos, siempre en términos de pugna. El fantasma de Clausewitz —el arte como continuación de la política, por otros medios; tal como la política es la continuación de la guerra, por otros medios— se explicita en los escritos chilenos sobre arte.[18]

EL EFECTO DE TEORÍA Y LA PINTURA

Un texto del poeta Enrique Lihn sobre el pintor Eugenio Téllez, escrito en 1987 y publicado póstumamente (Lihn falleció en 1988), comienza así:

> Los dos o tres últimos años de Téllez como pintor, desde que reapareciera en alma,corazón y vida en el barrio que lo vio nacer, después de una ausencia sobrada —cerca de veinte años— son años de incandescencia.
>
> Las citas barriales con que empiezo estas notas, entre tango y bolero —descúbralas quien pudiere— *cumplen funciones de exorcismo: deseo preservar mi lenguaje de las jergas especializadas y sus efectos de profundidad que apuntan, gravemente, a la utopía de reemplazar la imagen por la palabra y la palabra por la teoría*. Este trabajo no es más que la celebración de un artista, por lo demás antiintelectual él mismo, que ha llegado a ejercer sus plenos poderes, valiéndose ahora del soporte y los medios tradicionales del arte plástico — tela, tubos, lápices, espátulas, etc.[19]

Ya se ha nombrado a Lihn como uno de los primeros escritores que estuvieron presentes en las publicaciones de la escena de avanzada, en los 70. No es precisamente un escritor al que se le pueda tildar de anti-intelectual, y la noción de lo "indigesto" o de lo intragable, de una producción artística o crítica que no pudiera entrar en circulación dentro del sistema de la dictadura, le pertenece en gran medida. Sin embargo, estas palabras suyas de años después trasuntan una irritación indudable.

Señalan la necesidad de un exorcismo en la escritura sobre arte en el país. En primer lugar, para librarse de "las jergas especializadas", dice. Los "efectos" son simulacros de profundidad. La "gravedad" apunta a la falta de humor y de autocrítica. Y, lo más grave, denuncia "la utopía de reemplazar la imagen por la palabra y la palabra por la teoría", un ejercicio local que remeda el del arte conceptual de los 60 y sus "autoritarias búsquedas de la ortodoxia" (la frase es de Benjamin Buchloh).[20] Por último, hay en este texto de Lihn un fastidio frente a la condena programática de la pintura y sus placeres



"retinianos" y manuales, que en algunas preceptivas de nuestra fértil provincia ha sido relegada a la irrelevancia, y más aún, en términos nada corteses, a la necrópolis misma.[21] Es un tema que interesa seguir.

Siempre hubo un pintor incluido en el cuadro de honor de la escena de avanzada. En términos de la pintura, la obra de Juan Dávila, analizada en profundidad por Richard, fue un referente ejemplar desde los primeros años. Se trata de una obra potente, en que la pintura se usa como un lugar de provocación que, desde el campo de arte, lo trasciende para deslizarse carnavalescamente hacia la esfera pública. Se recuerda que su "Simón Bolívar" (mestizo, andrógino y procaz) generó un incidente diplomático con otros países latinoamericanos y un revuelo nacional. "Funde en su sistema pictórico —dice Pablo Oyarzún— la narratividad del cómic, la tradición del desnudo, la indagación psicoanalítica y la provocación obscena. Dávila lleva a cabo un proceso metódico de dislocación histórica, al insertar por medio de la cita, como tejido visible de la obra, la mezcolanza de claves internacionales bajo la eficacia inobviable de la pasión y la violencia.[22]" Hiperapropiado por y para la teoría, el trabajo de Dávila, pese a ser pictórico, se eximió de cualquier acusación de ilusionismo o de anacronismo precisamente por su potencia crítica y paródica de la pintura misma.[23] Sin embargo, el resto de la pintura no se libraba de tales condenas, una de cuyas víctimas fue Adolfo Couve (1940-1998), celebrado escritor y pintor, profesor de pintura en las Universidades de Chile y Católica. Couve abandonó por largo tiempo la pintura, y en varios de sus libros –notablemente *La comedia del arte*— narró en clave grotesca la decadencia del pintor y de su modelo, en cuya diada original interviene brutalmente el fotógrafo.[24]

ADOLFO COUVE.
La Playa Grande,
1984, óleo sobre cartón entelado, 24 x 33 cm.
Col. particular, Santiago.
The Large Beach, 1984, oil on lined cardboard, 24 x 33 cm. Private Collection, Santiago.

Al escribir sobre el arte conceptual "internacional", Benjamin Buchloh observa que su triunfo sería probablemente de corta vida, y daría lugar casi inmediatamente al retorno de las reapariciones fantasmales de los paradigmas pictóricos y escultóricos de antes, desplazados tal vez prematuramente.[25] En Chile, y tras la arremetida teórica de la "escena de avanzada", la pintura se hizo presente efectivamente como un *revenant*. No sólo porque en 1983 volvieron al país figuras como José Balmes, Gracia Barrios y Nemesio Antúnez, sino porque también en ese año se dio, desde las generaciones más jóvenes, lo que se llamó una vuelta a la pintura, en al menos dos vertientes significativas, que se diferencian en su muy distinta relación con la teoría.

Una, la de Samy Benmayor y Carlos Maturana (Bororo), tuvo con la teoría local una relación "más bien alérgica".[26] No se dejó capturar por el deseo de "inscripción" o de "reconocimiento" en la crítica más reflexiva, como si diera por un hecho que el desinterés sería recíproco. Su fuerza estuvo en su reivindicación del gesto pictórico y del placer de pintar, así como de la recepción inmediata de un público general. Inmediata, es decir, sin discurso mediador: lo visual se sostenía por sí mismo. Este gesto (neoexpresionista, se le ha llamado), aparentemente tan natural, perturbaba enormemente las que habían llegado a ser por entonces las nuevas convenciones de las artes visuales en el país, los requisitos tácitos que se habían fijado para su vigencia. En efecto, ponía las preocupaciones manifiestas en los textos teóricos de esos años en el lugar incómodo de la prohibición, de la censura, del ejercicio mimético de una autoridad, y se ponía a sí mismo del lado de la juventud.[27] Además, oponía al poder del discurso teórico vigente un poder insidioso, no verbal: el de un mercado del arte contemporáneo que iría ampliándose a través de la proliferación de galerías ubicadas en la zona santiaguina de más altos ingresos.[28] Contaba además con la presencia adquirida internacionalmente por el discurso de la transvanguardia italiana, que descolocaba a la "vanguardia pensante" de Chile.

Otra vertiente, teóricamente más compleja, surgió en torno a la obra y el taller de Gonzalo Díaz, hoy Premio Nacional de Arte, quien en sus inicios fue en la Universidad de Chile ayudante y "delfín" de Adolfo Couve. Su obra posterior cuestionó con ironía feroz las convenciones de la pintura y de la institución artística. Su enseñanza universitaria tuvo gran influencia entre los jóvenes: "un taller de pintura" —escribió— "es más que nada circulación del habla".[29] Al *corpus* teórico de escritos sobre arte en los años 80 y 90 habría sin duda que agregar esta "circulación del habla", que aparece citada, con valor normativo, sobre todo, en las conversaciones y textos de catálogo publicados posteriormente por la generación más joven. El contenido de esta "circulación del habla", dirigida presumiblemente a tender líneas firmes frente a un "todo vale" de los años 90, se resumió para algunos en formulaciones como la siguiente: "En las condiciones políticas en que Mario Navarro inició su formación como estudiante de arte, trabajar desde la noción del dibujo libre y relajado —al igual que a partir de la pintura neoexpresionista— constituía una falta de ética inconcebible, de lo cual había que mantenerse alejado a través del uso de la fotografía, la fotocopia, la fotomecánica, los desplazamientos del grabado y cualquier otro recurso que no constituyera una licencia irresponsable y hedonista…"[30] O, como escribe Voluspa Jarpa, internalizando las prohibiciones, "En ese momento, para mí, la figura humana quedaba totalmente clausurada como posibilidad, debido a su exceso de narratividad…" Había una dimensión ética, puritana, en lo que la misma artista describía como "abandonar la seducción, la gestualidad de la manualidad pictórica".[31]

Natalia Babarovic, quien fuera alumna de Díaz pero también de Couve, hace una obra particularmente interesante a la luz de este debate teórico implícito.[32] Es la suya una pintura que incorpora la relación con el paisaje mediante la fotografía, y mediante la mirada rápida o distraída a través de los vidrios de un tren en movimiento. Las telas de Babarovic se pegan a la pared, carecen de bastidor y por cierto de marco, y señalan así –irónica y despojadamente— la persistencia de un gesto pictórico manual que evita tanto el ilusionismo como el anacronismo. Las prácticas de muchos otros pintores chilenos actuales pueden ser apreciadas también como posturas conscientes ante el desmantelamiento conceptual de la pintura. Cada uno tiene su gesto propio, irónico, deconstructivo o afirmativo sin ingenuidad. (Pienso, por ejemplo, en Pablo Chiuminatto, Catalina Donoso o Josefina Guilisasti; una muestra reciente como "*Cambio de aceite*" intentó abordar esta problemática).

"ESPACIOS DISTENDIDOS Y DESENFOCADOS": LA TERRITORIALIDAD DE LAS ESCRITURAS SOBRE ARTE

En casi todos los ámbitos, sin exceptuar el del arte, el fin del gobierno militar y la asunción de un gobierno democrático a comienzos de los años 90 desdibujaron las oposiciones existentes y crearon lo que Gonzalo Díaz llamó en 1993 los "espacios distendidos y desenfocados del actual panorama de la cultura chilena".[33] En el mismo catálogo, Guillermo Machuca se refiere a una doble "liquidación": "la del discurso institucional de las Bellas Artes y de la ubicuidad de los discursos teóricos regulados por un metalenguaje". En cierto sentido, estos "espacios distendidos y desenfocados" podrían entenderse como los no regidos por escrituras teóricas: en cierto sentido liberados, pero también en cierto sentido privados de su antigua tesitura y significación, y privados también del alero de un relato –un "gran relato" que "pusiera las cosas en su lugar"—, y que sirviera de referencia incluso para quienes quisieran oponérsele.

La "distensión", en todo caso, duró poco. En *Dos textos tácticos* (1998), Justo Pastor Mellado intenta consolidar una posición dominante en la escritura crítica. Ataca lo que llama "narrativas totalizantes" de la plástica chilena de los últimos 30 años: una, la de Gaspar Galaz y Milan Ivelic, calificada de "humanista"; otra, la de Nelly Richard, narradora de "la escena de avanzada", "una empresa de posicionamiento discursivo". Describe las maniobras de territorialidad que implica la construcción de esas narrativas: "se trata de realizar el montaje de una ficción", en nombre de la cual "se asignan los predios y se reparten los títulos de dominio". Implica, también, "vigilar los corrimientos de cerco y los fraudes de la visión interpretativa"; implica otorgar al que narra una posición de poder. Lo que hace Mellado, en cambio, es, según él, un conjunto de esfuerzos por evitar "prácticas de manipulación que atentan contra el trabajo de historia *real* de las obras".[34] La historia real de las obras, por supuesto, no es el montaje de una ficción; esa denominación se reserva para las historias que hacen los otros.

Si bien se mantuvo en los años 90 una importante producción de textos teóricos, sobre todo por la vía de los catálogos, estos perdieron relevancia en relación con el papel que cumplieron en tiempos de la "escena de avanzada". El poder de fines de los 90 se basó menos en el espesor o en el interés de los textos, a veces francamente delirantes. Había ahora otros factores en juego, en que la escritura tenía un papel distinto, más bien táctico. Se trataba de los posicionamientos en relación con la visibilidad de los artistas y con los fondos, sobre todo estatales, que comenzaron a financiar la actividad



de las artes visuales. Se volvió decisivo el poder de los curadores, tanto en el plano nacional como, sobre todo, en el internacional. Ellos decidían la inclusión de nombres en los envíos nacionales a muestras de alcance mundial, como las bienales. Ellos decidían la inclusión en muestras colectivas en el país. En sus manos estaba, en gran medida, la carrera de los artistas y la imagen del arte chileno en el exterior. Los curadores oficiaban muchas veces también de jurados en el Fondo Nacional de las Artes (FONDART) o en la programación del Museo de Arte Contemporáneo (MAC), o de las galerías estatales como la Gabriela Mistral.

En un caso extremo y muy publicitado, la figura del curador se hipertrofió hasta copar el horizonte. Justo Pastor Mellado extendió el territorio curatorial a la producción de “una masa crítica de documentos analíticos”, y a la producción “de infraestructura (...) en el trabajo de historia”, es decir, la “constitución de archivos y fuentes documentales”, al presentar la sección 1973-2000 de *Chile:100 años de artes visuales.*[35] La exposición causó enormes polémicas públicas, por cuanto el “diagrama curatorial” provocó la automarginación de figuras fundamentales del período, como Dittborn, Jaar, Dávila, Díaz, el CADA, Lotty Rosenfeld, Nury González y otros más. Sin entrar en la polémica de entonces, cabe constatar que tras esa fallida exposición se produjo un notable repliegue de las pretensiones curatoriales. De hecho, una exposición como *Cambio de aceite*, en el MAC (2003), fue convocada por los artistas mismos, y su catálogo recoge textos de ánimos y orientaciones diferentes entre sí, con un predominio de tonos neutros y más bien dubitativos.

Existe, sin embargo, otro peligro más actual de caer “a los pies de la letra”. Se trata del discurso de los proyectos mediante los cuales los artistas acceden hoy a financiamientos mayoritariamente públicos, pero también privados, y a espacios de exhibición. Hay una retórica y una gramática de la redacción de proyectos, una técnica como cualquier otra, cuyo modelo tiene que ver sobre todo con la administración, con la eficiencia, la eficacia, la transparencia y otros vocablos parecidos, propios de burócratas y de empresarios. (“En realidad, un artista no siempre trabaja con proyectos o lo hace con una noción más general de la palabra proyecto”, dice con acierto Roberto Merino).[36] Se trata de un discurso difuso y desterritorializado, como corresponde a todo dominio que se ejerce en una sociedad “de libre mercado”, y que a pesar de sus intenciones tiende a mimetizar, uniformizar y hacer más “conformista” el trabajo de los artistas, quienes deben inventar o adivinar cuál será la “doxa” que manejarán los jurados o las instancias encargadas de asignar los fondos. Estos fondos incluyen en general ítemes para textos, con lo que la crítica o la escritura sobre arte queda también incluida en el sistema, para bien y para mal.

PABLO CHIUMINATTO.
Sin título, 2005, encáustica sobre cartón, 55.9 x 71.1 cm. Col. particular, Santiago.
Untitled, 2005, encaustic on cardboard, 55.9 x 71.1 cm. Private Collection, Santiago.

LOS ARTISTAS Y "EL PODER DEL DISCURSO"

En una muestra colectiva en Valdivia (1999), Mónica Bengoa, Paz Carvajal, Claudia Missana, Alejandra Munizaga y Ximena Zomosa deciden escribir su propio catálogo, para "no dar a otros el poder del discurso sobre nuestros trabajos",[37] y lo hacen recogiendo como texto su correspondencia electrónica sobre las obras que exhiben. La muestra está relacionada con lo cotidiano, "como permanente desmentido a la ficción del saber" y como un trabajo con el borde del inconsciente, con los bordes de la experiencia, con lo que escapa a "las totalizaciones imaginarias del ojo";[38] figura, si se quiere, de los grandes relatos que se toman el poder del discurso.

Voluspa Jarpa, por su parte, elige dar cuenta de su propia obra. "Generalmente, uno le pide a otro que realice este trabajo, ya que este otro representa a un espectador ideal o idóneo, que podrá darle al trabajo lecturas y asociaciones simbólicas probablemente de mayor espesor y densidad…"[39] Claramente, ese "otro" no aparece en su horizonte chileno, el eriazo: "un paisaje atípico, pariente lejano de la ruina romántica, una ruina moderna sin pena ni gloria que colinda con el basural espontáneo", donde hay una "casa de la mediagua instalada en el fuera del cuadro, que representa al yo" y que "esta vez (1998) aparece con las puertas y las ventanas tapiadas."[40]

En tensión con el peligroso alero de los discursos teóricos, y sustrayéndose a ellos, el artista puede sentirse en el eriazo, y construir su hábitat precario "fuera de cuadro", con perdón de la metáfora. Voluspa Jarpa habla de mediagua, que es el nombre que se da en Chile a una "vivienda básica" de construcción precaria, desarmable, destinada a los sin casa y a los damnificados por desastres naturales... También lo hace Hoffmann's House, y no sólo habla de ella, sino la maneja, haciéndola funcionar como "un caballo de Troya reversible, armable y desarmable, intentando hacer trabajar todas las carencias a su favor y haciendo a veces como si las fronteras y los límites no existieran."[41] Se trata de una "galería nómada". No se coloca "fuera del cuadro", sino que dentro de la ciudad, en un mapa que no es sólo físico sino que atañe a las actividades del arte y a sus emplazamientos, jugando con los condicionamientos económico-sociales, con el factor sorpresa, y, según sus creadores, con la necesidad de "diseñar una estrategia primaria que permitiera saltarnos las vitrinas oficiales y las burocracias espaciales". Cristián Silva sostiene que es "la viva encarnación del ícono que coronó el imaginario de los 80 y 90 en Chile, la casa", desde "las casas que se fugan al infinito en las aeropostales de Dittborn". El modelo de autogestión artística y teórica de Hoffmann's House busca crear un espacio —lúdico, lo que es todavía más efectivo— que permita librarse de los circuitos oficiales y burocráticos, pero también de los circuitos comerciales, por los que puede pasar, y ha pasado, sin perder su carácter.[42]

POR ÚLTIMO

La relación entre las obras de arte y el trabajo crítico ha tenido en Chile momentos muy distintos. Entre muchos, se podría recordar que (según Juan Emar) en los años 20 los críticos estaban muy equivocados, pero no por eso menos seguros de sus opiniones tradicionales y de su propio buen gusto; y que (según Enrique Lihn en 1956), los críticos de su época eran complacientes, relativistas e incapaces de proponer criterios, temerosos de ser acusados de la estrechez mental característica de sus antecesores. Se ha dicho ya que después del golpe militar el salto teórico que dio la crítica fue de tal magnitud que puede

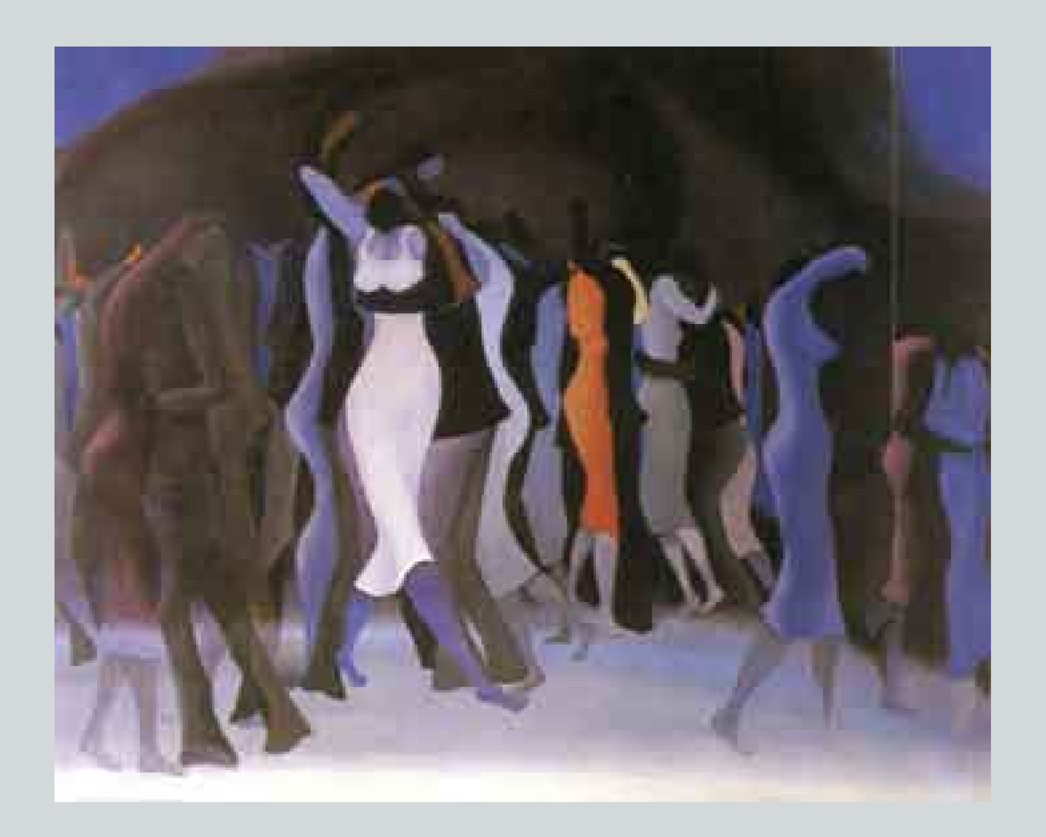


NEMESIO ANTÚNEZ.
Cama multiplicada, 1983, aguafuerte, 76 x 56 cm. Col. Museo de Artes Visuales, Santiago.
Multiplied Bed, 1983, etching, 76 x 56 cm. Museo de Artes Visuales Collection, Santiago.

describirse como un verdadero trauma cultural, cuyas huellas se reconocen hasta hoy. Viene al caso recordar, como lo hace Hal Foster, que la teoría no sólo sistematiza, sino también "sintomatiza", y que la nuestra, reconociendo sus méritos, es y ha sido también un "síntoma de Chile."[43]

Sin embargo, no es ya la teoría la que fija los parámetros. Cabe registrar la ampliación casi vertiginosa, en Chile, de lo que podría llamarse el espacio de las artes visuales. No sólo por las fuerzas de un mercado de arte que crece e intenta consolidarse, junto con la economía nacional, y que junto con ella también se internacionaliza, por precariamente que sea. También porque proliferan las escuelas de arte en el sistema de educación universitaria privada, con lo que crece un público cautivo de jóvenes artistas en potencia, ávidos de información y de contactos, ávidos de ingresar a "la escena". Las barreras ético-conceptuales que se erigieron a comienzos de los años 90, los mapas de escena que se hicieron a fines de esos años, han sido arrasados en Chile por una especie de marejada. Junto con ello, existe un acceso antes impensable al espacio internacional en cuanto al pensamiento crítico y a los libros; pero en la crítica internacional también surge el desconcierto: "no hay consenso acerca de cuáles son las desviaciones significativas, si las hay. (...) Simplemente, ya no sucede que un crítico escoja un cierto cambio en el arte (...) hay demasiadas ondas en todas direcciones; más aún, todos estamos en las mismas aguas."[44] "La escena", entonces, está, por decir lo menos, confusa. E interesante, porque tiende a descalabrarse.

De tanto hablar de "escena", sin embargo, se me está produciendo un cierto "ruido secreto", un rezongo particular. Al hablar del arte chileno reciente pareció inevitable hacerlo en esos términos. *And yet, and yet...* Como ha dicho Gerhard Richter sobre una circunstancia muy distinta, "La escena artística actual (...) no tiene casi nada que ver con el arte. La 'escena artística' no es despreciable, ni cínica, ni carente de espíritu, entonces; en cuanto escena temporalmente floreciente, bullente, proliferante, no es sino una variante de un juego social perpetuo que cumple su necesidad de comunicación, tal como un deporte, como coleccionar estampillas o criar gatos. El arte sucede a pesar de esto, pocas veces y siempre inesperadamente, no porque lo hagamos suceder."[45] Por aquí va la inquietud que me produce releer este texto. El arte no sigue la lógica de las escenas,



NEMESIO ANTÚNEZ.
Valparaíso de noche, de la serie *Tanguera en Valparaíso*, 1985, óleo sobre tela, 92 x 92 cm. Col. particular, Santiago.
Valparaíso by Night, from the series *Tango Woman in Valparaiso*, 1985, oil on canvas, 92 x 92 cm. Private Collection, Santiago.

es al revés: son las escenas las que pispan algo en el arte, y a partir de eso se construyen e intentan consolidarse, consagrar un conjunto de expresiones prestigiosas, "una estructura verbal aceptable y en boga"[46] en un determinado microclima cultural. Será el arte imitativo, o el arte oportunista –el menos interesante— el que surja en respuesta a esa estructura verbal y se ponga a los pies de la letra. También en esa situación interesa muy poco el discurso crítico.

"Otra cosa, otra cosa queremos…" decía el poeta Vicente Huidobro en el siglo pasado. La estamos esperando, creo, y no precisamente de la palabra, sino de las pràcticas. (De ello dio una demostración notable el entusiasmo provocado por Alfredo Jaar en el coloquio sobre Arte y Política, el año 2005 pasado, al presentar registros de su obra: ese entusiasmo parece haber respondido a un deseo latente en el trabajo de muchos artistas jóvenes del país.)

Otra es la experiencia que interesa. Tal vez en el arte lo que cuenta es el momento en que todo discurso se abisma, el momento de una experiencia "intempestiva",[47] del vislumbre de algo que aún no alcanza a llegar a la palabra. De ahí en adelante, lo que interesa es un empeño –imposible, pero irrenunciable— de hacer con la palabra un gesto que corresponda a ese momento.[48] Lo demás –en unas palabras del Chile de 1993— "es inteligencia, astucia, piratería y asesinato".[49]

(1) Roberto Merino, “Microclimas culturales”, en Cristián Toloza y Eugenio Lahera (compiladores): *Chile en los noventa*, Dolmen, Santiago, 1998, pp. 681-701.

(2) Y tal vez, lamentablemente, algunos de los síntomas que intenta describir en los demás.

(3) Dato en Justo Pastor Mellado, “Arte chileno”, ponencia en Coloquio Internacional Arte y Política, Santiago, 2004 (tomado de Internet).

(4) La expresión es de Sol Le Witt, citado en Charles Harrison & Paul Wood (compiladores): *Art in Theory. An Anthology of Changing Ideas,* Oxford (Reino Unido) y Cambridge (E.U.), 1993, p. 838.

(5) Véase la introducción al primer número de la revista **Art & Language**, mayo de 1969.

(6) Roberto Merino, *op. cit.*

(7) “El efecto de teoría ejercido por las sociologías del pasado, y notablemente por aquellas que contribuyeron a hacer la clase obrera —y al mismo tiempo las otras clases—, contribuyendo a hacerle creer —y hacer creer a las demás— que existía en cuanto proletariado revolucionario.” Pierre Bourdieu, *Leçon sur la leçon, op. cit.*, p.17. (Traducción mía).

(8) Justo Pastor Mellado, “Historias de transferencia y densidad en el campo plástico chileno”, en *Chile, 100 años de artes visuales, 1973-2000,* Santiago, 2000, p. 18.

(9) Véase Beatriz Leyton, “Historia del grabado: notas y testimonios sobre el curso de Eduardo Vilches”, en **Cuadernos de Arte**, n. 10 (dedicado a Eduardo Vilches), Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2004.

(10) Adriana Valdés, “Postfacio”, a *Lecciones de cosas, 7 textos + 1 postfacio sobre Quadrivium de Gonzalo Díaz,* Editorial La Blanca Montaña, Magíster en Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 1999.

(11) Es interesante observar que también Marcela Serrano fue artista plástica en tiempos de la “escena de avanzada”, y protagonista de una *performance*.

(12) En “El distraído infortunio de las vanguardias”, conversación con Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz sobre arte y política, **Extremoccidente**, Santiago, a. 1, n. 1, p. 3.

(13) Pienso, por ejemplo, en una muestra de artistas chilenos en 1991 en Nueva York: *Arte contemporáneo desde Chile / Contemporary Art from Chile,* catálogo bilingüe de la exposición del mismo nombre organizada por Fátima Bercht, Americas Society, Nueva York, febrero-abril de 1991.

(14) Véase Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, en su *Illuminations,* edición compilada y presentada por Hannah Arendt, Schocken Books, Nueva York, 1969, pp. 217.

(15) Adriana Valdés, “La crítica de avanzada y algunos de sus efectos” (1983), en *Composición de lugar, escritos sobre cultura,* Universitaria, Santiago, 1996, pp. 39-45.

(16) “Nota sobre la vanguardia”, publicada póstumamente en **Convergencia**, n. 15, Santiago, mayo de 1989, citada por Ana María Risco en *Crítica situada. La escritura de Enrique Lihn sobre artes visuales,* Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2004, pp. 24.

(17) Adriana Valdés, “Postfacio”, *op. cit.*, pp. 135-159.

(18) Notablemente en los de Justo Pastor Mellado.

(19) Enrique Lihn, *Eugenio Téllez, descubridor de invenciones,* Ograma, Santiago, 1988.

(20) Benjamin Buchloh, “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, en *October - The Second Decade, 1986-1996,* Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, Benjamin D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski (compiladores), An October Book, The MIT Press, Cambridge (E.U.), Londres, 1997, p. 119. (La frase la refiere al grupo Art & Language).

(21) Véase Justo Pastor Mellado, “Historias de transferencia...”, *op. cit.*, p.12.

(22) Pablo Oyarzún, “Arte en Chile de veinte, treinta años”, en su *Arte, visualidad e historia,* Editorial La Blanca Montaña, Magíster en Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, p. 228, nota.

(23) Sobre el contexto de estas prohibiciones, véase Adriana Valdés, “Gonzalo Díaz: pintura por encargo”, en su *Composición de lugar. Escritos sobre cultura,* Editorial Universitaria, Santiago, 1996.

(24) Esa novela de Couve, escrita desde Cartagena (balneario decadente de la zona central de Chile, donde fijó su residencia en una especie de semiexilio) debería considerarse, de refilón, al tratar la historia chilena de las artes visuales y de la escritura sobre arte.

(25) Buchloh, *op. cit.,* p. 153-155, *passim*.

(26) La frase –en otro contexto muy distinto, por cierto— es de Sarat Maharaj, en “Xenoepistemics: Makeshift Kit for Sounding Visual Art as Knowledge Production and the Retinal Regimes”, aparecido en el catálogo de *Documenta 11, Platform 5, Exhibition Catalogue,* Documenta und Museum Federicianum, Kassel, Hatje-Cantz Publishers, 2002.

(27) Pablo Oyarzún, *op. cit.,* “Pintura y juventud”, p. 230 ss.

(28) Se llegó a hablar de un “triángulo de las Bermudas” en la intersección de las avenidas Alonso de Córdova y Nueva Costanera. La prohibición que alguna vez hubo fue discutida prácticamente en términos de ética, como si el acceso a las galerías fuera un “venderse”.

(29) Gonzalo Díaz, en el catálogo *Pablo Langlois/Natalia Babarovic,* Santiago, 1993.

(30) “The New Ideal Line (El Ekeko)”, en el catálogo *Las cosas y sus atributos. Iván Navarro - Mario Navarro,* Galería Gabriela Mistral, Santiago, 1996, pp. 21.

(31) Voluspa Jarpa, en *Histeria privada, historia pública,* catálogo publicado por la Galería Gabriela Mistral, Santiago, junio de 2002.

(32) Una nota irónica sobre esto en Adriana Valdés, “Postfacio”, *op. cit.*

(33) Voluspa Jarpa, *op. cit.*

(34) La cita es de Mellado, **Revista Índice**, **n.1**, el destacado es mío. Lo de “prácticas de manipulación” debe, por la fecha, referirse a Gonzalo Díaz.

(35) Justo Pastor Mellado, “Historias de transferencia...”, *op. cit.*, p. 11.

(36) Roberto Merino, *op. cit.*

(37) Catálogo *Proyecto de borde,* Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, 1999.

(38) Michel De Certeau, *L’invention du quotidien,* citado por Adriana Valdés en el catálogo de la muestra *Enero. 7:25,* de Mónica Bengoa, Galería Gabriela Mistral, Santiago, 2004.

(39) En *Histeria privada, historia pública,* catálogo publicado por la Galería Gabriela Mistral, Santiago, junio de 2002.

(40) *Ibíd.*

(41) Cristián Silva, en *Hoffmann's House. Memoria de exposiciones 2000-2003,* Santiago.

---

(42) Este modelo permite referirse también a algo que sin duda estará tratado en otros textos del libro con el detalle que merece. Los circuitos del arte santiaguino, para muchos, se concentran en dos polos: uno, el de las galerías comerciales en los barrios altos; el otro en el de las galerías "públicas" u "oficiales", ubicadas en barrios céntricos. Muro Sur fue un esfuerzo notable para potenciar el circuito del centro de la ciudad, y la Galería Metropolitana, cuya trayectoria se inició en 1998, busca "espacios de autonomía e independencia" desde la comuna popular de Pedro Aguirre Cerda.

---

(43) Cfr. Adriana Valdés, "Postfacio", *op. cit.*

---

(44) Un desarrollo más amplio de estos temas en Adriana Valdés, "October: el fantasma de la propia obsolescencia", **Extremoccidente**, Santiago, a. 1, n. 2, pp. 64-68.

---

(45) Gerhard Richter, citado en *Art in Theory..., op. cit. ,* pp. 1048. (Traducción mía).

---

(46) Guy Brett, *Carnival of Perception, Selected Writings on Art,* Institute of International Visual Arts (inIVA), Londres, 2004, pp. 21, habla de "buzz words".

---

(47) Ticio Escobar, *El arte fuera de sí,* CAV/Museo del Barrio y FONDEC, Asunción, 2004, pp. 207 (citando a Nietzche)

---

(48) Cfr. Pablo Oyarzún, "La tarea de la crítica", en *Arte, visualidad e historia, op. cit.,* p. 11-28.

---

(49) Gonzalo Díaz, en el catálogo *Pablo Langlois-Natalia Babarovic,* ya citado.

Servants to the Word: Art and Writing in Chile

Adriana Valdés

In what follows, I try to look at recent Chilean art in the light of its complex and interesting relationship to art writing in the country, and at how this writing developed in relation to Chile's "cultural microclimates," as they have very aptly been called.[1]

RECENT CHILEAN ART: AFTER THE MILITARY COUP

By "recent art" we mean that produced in Chile since September 1973 (the beginning of the military dictatorship). It is a period, then, that is split down the middle, as it includes art produced under authoritarian government and art produced under democratic government. This distinction might seem easy to establish, but the period is driven by other divisions as well, and by the persistence of practices carried over from the past.

Let us not overlook the obvious: the military coup was a real social trauma, and it was particularly devastating for art. Well-known artists and critics went into exile and the press where art was written about disappeared. All that survived were the art pages of El Mercurio, and these concerned themselves only with what was visible to the official gaze, scrupulously ignoring all else. The Museo Nacional de Bellas Artes, the Biblioteca Nacional (National Library) and public funding were controlled by people in the confidence of the army. Anyone who tried to raise a protest, however oblique, suffered the severest consequences. A case in point were the birdcages shown by Guillermo Núñez in the Chilean-French Institute in 1974, an allusion that led to imprisonment and torture, the violent closing of his exhibition, a diplomatic protest and exile. The opportunities artists had previously had to show their work and win recognition from their peers, academia and the wider press-reading public became a thing of the past. What remained was a barren wilderness of cries and whispers, a wasteland of fear, a nothingness, an absence, a void.

I believe that this dramatic description serves a purpose for what follows. All I can give is a picture of things as I saw them, together with the proper apologies for an "I" that is there not out of conceit but, chiefly, to make plain the limitations of its point of view.[2]

In Santiago after the coup, art showed signs of life in different ways. Standing out boldly in the foreground of my memory is the work of Eugenio Dittborn and Catalina Parra in Galería Época —the theoretical contribution of Ronald Kay was crucial here— and the work that was shown in Galería Cromo under the direction of Nelly Richard, including exhibitions by artists such as Roser Bru, Carlos Leppe and Francisco Smythe. Kay and Richard joined forces in *Dos textos de Nelly Richard y Ronald Kay sobre 9 dibujos de Dittborn* (1976).[3] People began to write about art in catalogues at this time, for want of any other outlet. From the paper they were printed on to their distribution —person by person and

photocopy by photocopy— these were rough and ready affairs. A kind of circuit began to form, very highly regarded by those who were part of it, but small and with a paradoxical whiff of clandestinity. These works and writings had different levels to them and could "pass" in certain rather risky circles. Beneath an apparently unchallenging exterior they harbored a proliferation of hidden meanings, insinuations, ambiguities, "saying one thing to mean another," if we can attribute a more threatening Lacanian sense to that "thing": the absolutely repressed that is never articulated.

It was for the catalogues of Galería Cromo, and at the instigation of Roser Bru, Carlos Leppe and Nelly Richard, that I wrote my first texts on visual art, in the company of writer friends such as Enrique Lihn and Cristián Huneeus. I think they wanted to bring writers in for two reasons. First, because the old critical landscape no longer existed and the wasteland had to be peopled again. Second, because there was a very special relationship between the texts and the art that was being produced. Collaborations like those of Kay with Dittborn or Richard with Leppe produced a cross between the theoretical and the artistic, "chains of ideas,[4]" constellations, advances. Ronald Kay, who had recently arrived from Germany, presented Vostell's work here. Eugenio Dittborn, Enrique Lihn, Catalina Parra and I would meet with him too to read his translations of Walter Benjamin. Lihn and Kay gave a seminar for professors in the Humanities Department in which they analyzed Rimbaud's texts on the basis of readings of Freud, Derrida, Lacan and other authors in a sort of challenge to the limits of the literary and philosophic disciplines. These were areas of huge intensity, implosive areas of a debate that left deep marks on those of us who participated and on students such as Pablo Oyarzún, Raúl Zurita, Diamela Eltit, Eugenia Brito and Rodrigo Cánovas.

This "implosive" intensity, as I have called it, may have been proportional to the impossibility of acting in public. A radically dissident school of thought took refuge in various cracks in the system (which were always imperiled) and in a language accessible only to a more or less sympathetic minority. It was a language quite appropriate to the situation, in that it aimed to keep beyond the intellectual reach of the censors. This, then, was the immediate context for the output of works and texts that were later



GUILLERMO NÚÑEZ.
Sin título, de la serie *La suite des boësses*, 1985, acrílico sobre tela, 130 x 97 cm. Col. Museo de Artes Visuales, Santiago.
Untitled, from the *La suite des boësses* series, 1985, acrylic on canvas, 130 x 97 cm. Museo de Artes Visuales Collection, Santiago.

* Although "Escena de Avanzada" has been written in the book in title case and with noç italics, the author prefers to write it this way in her essay. (Editor's note).

grouped under the term "*escena de avanzada*"* (*avanzada* —the Spanish term will be used here— means an "advance party" or "outpost").

THE AVANZADA: WRITING AND THE EFFECTS OF THEORY

The importance acquired by writing about art during this initial period was largely a consequence of two unrelated sets of circumstances which came together in an odd way at that time in Chile: firstly, certain developments in international conceptual art, and secondly, the complete lack of institutional support for artistic and intellectual work in Chile under the dictatorship.

Internationally, there were pointers to a new kind of writing about art that was radically different from what had existed in Chile up to that time. Suffice it to say that only a very short time earlier *Art & Language*, discussing conceptual art, had blurred the distinction between art theory and art works.[5] Joseph Kosuth, meanwhile, had suggested that "art is analogous to an analytic proposition" presented in the context of art as a commentary on art. Some readings —invariably fragmentary at that point— seemed to suggest an approach whereby the traditional separation between artist and critic might give way to collaboration, "chains of ideas," thinking that acknowledged no disciplinary boundaries, that reappraised the position of the artist, and of writing too.

In Chile, under the military dictatorship, there was a further dimension to this alliance: texts and artworks were mutually supporting. Writers were helping to build a new intellectual edifice from the ground up. Whatever people produced then they produced from nothing, with no institutional backing, no funding and no project approvals, and with danger always impending for those who depended on university work for their livelihood, for example. These productions found what were then innovative ways of alluding, obliquely and not so obliquely, to the impossibility of free expression. The *avanzada* was, among many other things, a way of keeping a step ahead of the censor. It was also a way of examining, by visual means, the unthinkable direction that politics had taken. The incipient thinking of political scientists and sociologists was not enough. The visual arts, and the theoretical writing associated with them, sought something more: they sought to work with the phantasmatic, with fear and the unconscious, with the inadequacy of representations, with what lay beneath and beyond rational argument. They also sought to undermine settled perceptions by applying shock therapy to social habits that were gradually "naturalizing" the unbearable conditions under which life was carried on. The works of that period always displayed an urge towards political action whose testing ground was, first and foremost, the language of visual art itself. Eugenio Dittborn, for instance, found the most telling metaphor for a tortured body in photographs of swimmers and athletes caught at the instant of maximum exertion. Carlos Leppe exposed his own body to mockery in performances before small groups of onlookers. Raúl Zurita and Diamela Eltit also put their bodies to devious uses. Art as action, performance art —*acción de arte*— became a preoccupation in the concentric circles of culture, now that the communicating vessels joining them to the rest of society had been severed. These efforts were fairly desperate, but they did serve in their way to keep alive something whose very existence officialdom flatly denied…[6]"

Pierre Bourdieu speaks of the *theory effect*.[7] At that time, theory sustained its own object, was crucial in defining it, influenced artists' self-perception; it was theory that brought the *avanzada* as such into being. During the dictatorship, when innovative



ROSER BRU. *Retratos funerarios*, 1979, acrílico sobre madera, 100 x 80 cm. Col. particular, Santiago.
Funeral Portraits, 1979, acrylic on wood, 100 x 80 cm. Private Collection, Santiago.

artworks had no market either as objects or as news for the press, it was only theory that gave them any written existence. It also had a major influence on other leading malcontents, such as Roser Bru, who initially exhibited at Galería Cromo and published catalogues alongside those of the *avanzada*.:. Another instance is the work of Eduardo Vilches, whose "1974 silhouettes allude to the unresisting shadows of bodies that failed to answer to their names.[8]" Later, as a university lecturer, he was to provide the elements that would allow such outstanding students as Arturo Duclos and Mario Soro to "shift" engraving on to non-print supports, a theoretical advance of the late 1970s that is still bearing fruit today.[9]

FORCE FIELDS

Margins and Institutions, a book published by Nelly Richard in 1986, succeeded retrospectively in drawing together a number of tendencies that had been regarded by their protagonists, by and large, as isolated and even opposing, rather than as part of a common project. The remarkable cataloguing of works, names and texts carried out in this book showed that something like an *avanzada* really could take shape with a depth, a history and a *corpus* of its own. Along with Ronald Kay's *El espacio de acá*, which deals with the work of Eugenio Dittborn, it is essential for understanding the intellectual climate of those difficult years and for grasping the change, the theoretical leap, that occurred in thinking about the visual arts in Chile at the time, a leap so great as to traumatize almost all of us, artists and critics alike: in criticism, for instance, the marks it left can still be traced many years later, as symptoms.[10]

These symptoms can also be traced through the personal histories of some of the key figures in the *avanzada*: the excess of centripetal force had its counterpart in a matching centrifugal force. One could not remain in the *avanzada*. The early departure of Ronald Kay to Germany was followed much later by Nelly Richard's flight to cultural and feminist criticism with a Latin American perspective. Catalina Parra emigrated to New York, where she continued to work in the visual arts. Carlos Leppe disappeared for a long time to work in television and advertising, after which he briefly shone forth again in an exhibition called *Cegado por el oro* (Blinded by Gold), a highly critical parody of the Chilean artistic scene and the *avanzada*. Raúl Zurita turned back mainly to poetry, eventually winning the National Prize for Literature after the return to democracy. Diamela Eltit became a literary icon, much studied in North American academia particularly, a *succès d'estime* that



Portada de la revista **Manuscritos**, n. 1, 1975, Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, Santiago. Dirigida por Cristián Hunneus.
Cover of the magazine **Manuscritos**, n. 1, 1975, Department of Humanist Studies at the Universidad de Chile, Santiago. Directed by Cristián Hunneus.

is often contrasted with the worldwide commercial success of writers from the same generation such as Isabel Allende and Marcela Serrano.[11] Pedro Lemebel, whose participation with Francisco Casas in the performances of *Las Yeguas del Apocalipsis* was a landmark in the *avanzada* era, also made a successful transition to literature. Lotty Rosenfeld (a member of the Colectivo Acciones de Arte, CADA, with Zurita, Eltit and others) was the only member of the group to remain firmly engaged with the visual arts, and her recent work shows that she has lost nothing of her power.

As always, Eugenio Dittborn deserves a paragraph of his own. His airmail paintings were, among many other things, a way of creating a body of work that could travel to other places, seek out other audiences, operate in circuits other than the Chilean art scene and address that fundamental change which, for brevity's sake, I will simply call globalization, with all that the word implies. Without thereby uprooting himself, without going away, working in the very crease of contradiction, in what Lihn in one of his poems called "the dividing joint"... And working too with words, with the texts included in the paintings he dispatched around the world.

THE SYMPTOMS PERSIST

In the texts of the *avanzada* there was a conscious effort to create —in the words of Francisco Brugnoli— "a rhetoric, a structure of discourse matching a structure in the works,[12]" and this gave rise to discourses that were very aware of their own connotations and highly sophisticated, sometimes to excess. These writings, however, and those that have exerted sway locally since them, notably those of Justo Pastor Mellado, have certain unintended features in common, and these I call symptoms. They are characteristics that become evident when texts and artistic works leave the Chilean microclimate[13] or when certain texts cease to be intelligible because the unspoken assumptions from which they are woven are local references that have dispersed into the air (the air of the times).

When the first texts of the *avanzada* were written, they were intended to be "intractable". They could be understood as writings whose concepts had to be —in Benjamin's words— "completely useless for the purposes of fascism.[14]" (The resonance of phrases such as this was immense in the wake of the coup.) The *avanzada* —and others who would not have seen themselves as being part of it, such as Enrique Lihn— wanted to hold aloof from involvement in the economy and public circuits of the system that existed under the dictatorship. Theoretical productions were intended to be "indigestible" for that system, that is, impossible to integrate. They struck a peculiarly contorted, edgy, extreme attitude that is very demanding on the reader (and on the viewer of the works of that period).

This situation produced a symptom —an attitude, that is— that has tended to persist almost down to the present day, irrespective of the situation in which it arises. Texts are

still "intractable," they are still there, like Anouilh's Antigone, "to say no and die," not to show and explain, or to reach out to other publics. They still evince the severe earnestness appropriate to an extreme situation. Twenty years ago, I undertook the exercise of picturing the kind of reader the texts of the *avanzada* implied,[15] and I came to think of that writing as a somehow tragic effort, because it arose from and consumed itself in its own desire. As early as *Margins and Institutions*, this thwarted attempts to engage in productive dialogue with counterparts in the social sciences and politics. Near the end of his life, Enrique Lihn wrote about the "autistic" nature of what he called the "thinking avant-garde": "Some of the artistic work produced during the dictatorship so far is unintelligible to the general public (even when it has a socializing concern); it provokes conflicting reactions in the cultural world and seems to suffer, as a result of its isolation, from a kind of autism due both to the resistance it arouses and to the foundational claims it everywhere displays.[16]"

Another symptom is the belligerence with which, as I see it, today's writing continues unconsciously to ape the violence of the situation that formed the backdrop to the texts of the *avanzada*. Along with persistent metaphors of war and territoriality, of geopolitics rather, in defense of small redoubts,[17] a kind of authoritarianism survives, although I do not know how much of this is due to the texts themselves and how much to the inability of a fairly impoverished medium to engage with and respond to them. The politics of inclusion and exclusion —of works and people— is revealing of a fixation with petty, self-referential local causes and the exercise of symbolic power therein, invariably in the form of conflict. The ghost of Clausewitz —art, like war, is the continuation of politics by other means— looms over Chilean writing about art.[18]

PAINTING AND THE THEORY EFFECT

A text by the poet Enrique Lihn about the painter Eugenio Téllez, written in 1987 and published posthumously (Lihn died in 1988), begins:

> Téllez's last two or three years as a painter, after he had reappeared in heart, soul and vigorous life in the neighborhood of his birth following long years —close on twenty— of absence, were years of incandescence.
>
> The homely quotations with which I begin these notes, a cross between tango and bolero (find them if you can), *are there for a purpose: exorcism. I want to keep my writing free of specialist jargons that never rise above the effect of profundity as they solemnly guide us towards their utopia: the replacement of pictures by words, and words by theories.* My only aim here is to celebrate an artist, an unintellectual one at that, who managed to exercise his full powers using the traditional tools and media of the visual arts: canvas, tubes, pencils, palette knives, etc.[19]

I have already referred to Lihn as one of the first writers to participate in the publications of the *avanzada* in the 1970s. One cannot exactly accuse him of being an unintellectual writer, and the notion of the "indigestible" artistic or critical production that could not circulate in the system of the dictatorship largely belongs to him. However, these words written in later yearsare clearly those of an irritated man.

They point to the need for an exorcism in art writing in Chile. First, he says, to get away from "specialist jargon." The "effect" is a simulacrum of profundity. The "solemnity" is due to a lack of humor and self-criticism. Finally, and most seriously, he denounces their "utopia: the replacement of pictures by words, and words by theories," a local effort that apes the conceptual art of the 1960s and its "authoritarian searches for orthodoxy" (the phrase is Benjamin Buchloh's).[20] Lastly, this text of Lihn's displays annoyance with the programmatic condemnation of painting and its retinal and manual pleasures, which some preceptors in our "fertile province" (to quote the national anthem) have dismissed as irrelevant and even relegated, far from politely, to the necropolis itself.[21] This is an interesting topic to explore.

One painter always held a place of honor in the *avanzada*. In painting terms, the work of Juan Dávila, analyzed in depth by Nelly Richard, was held up as an example from the start. This is powerful work in which painting is used provocatively, setting out from the terrain of art only to transcend it and insinuate itself in carnival array into the sphere of public affairs. His *Simón Bolívar* (*mestizo*, androgynous and lewd) caused a diplomatic incident with other Latin American countries and a national uproar. "In his pictorial system," observes Pablo Oyarzún, "he melds the narrative tradition of the comic-strip, the tradition of the nude, psychoanalytical inquiry and obscene provocation. Dávila methodically dislocates history by his use of quotation, employing a medley of international references as the visible fabric of the work and heightening them with the charge that only passion and violence can bring.[22]" Hyper-appropriated by and for theory, Dávila's work was exempted from any accusation of illusionism or anachronism precisely because of its potency as a criticism and parody of painting —even though it was itself painting.[23] Other painters were not so fortunate, however, among them Adolfo Couve (1940-1998), a celebrated writer and painter and a professor of painting at the Universidad Católica and the University of Chile. Couve turned away from painting for a long period, and several of his books —notably *La comedia del arte*— describe in grotesque terms the decay of the painter and his model, whose original pairing is rudely disrupted by the photographer.[24]

Writing about "international" conceptual art, Benjamin Buchloh observes that its triumph —"its transformations of audiences and distribution, its abolition of object status and commodity form"— would probably be short-lived and would give way almost at once to the "ghostlike reappearitions of (prematurely?) displaced painterly and sculptural paradigms of the past.[25]" In Chile, after the theoretical assault of the *avanzada*, painting did indeed reassert itself as a *revenant*. This was not only because figures like José Balmes, Gracia Barrios and Nemesio Antúnez returned to the country in 1983 but also because, in that same year, what became known as the return to painting took place among the younger generations.[26] This took at least two major forms, distinguished by their very different relationships to theory.

The first, that of Samy Benmayor and Carlos Maturana (Bororo), had a "rather allergic[27]" relationship with local theory. They were never constrained by a desire for "inclusion" or "recognition" by the more academic kind of criticism, as though taking it for granted that the indifference would be mutual. Their strength lay in their reassertion of the pictorial approach and the sheer pleasure of painting, and in their immediate acceptance by a wider public. This acceptance was immediate in the sense that it was not mediated by theory: the painting spoke for itself. This approach (which has been called neo-expressionist), apparently so unforced, was a terrible shock to what had by then

become the new conventions of visual art in Chile, the tacit requirements laid down for its validity. It placed the concerns displayed by the theoretical writings of those years in an uncomfortable light of prohibition and censorship, the mimetic exercise of authority, and it ranged itself on the side of youth.[28] To the power of the theoretical discourse then prevailing, again, it opposed an insidious, non-verbal power: that of a contemporary art market which would expand as galleries proliferated in the wealthiest district of Santiago.[29] It was also assisted by the international spread of the Italian *transvanguardia* movement, which put Chile's "thinking avant-garde" out of joint.

Another, more theoretically complex approach grew up around the work and workshop of Gonzalo Díaz, who has since received the National Prize for Art, and who began as Adolfo Couve's assistant and heir apparent at the Universidad de Chile. His later work was to question, with ferocious irony, the conventions of painting and of art as an institution.[30] His university teaching had a great influence on the young: "more than anything else" —he wrote— "a painting workshop is about the circulation of speech.[31]" "Circulation of speech" must surely be included in the theoretical *corpus* of writing on art in the 1980s and 1990s, as it has since been quoted with prescriptive force, particularly in the conversations and catalogues of the youngest generation. Intended presumably to draw a firm line around the "anything goes" attitude of the 1990s, the substance of this "circulation of speech" was summarized for some by formulations such as this one: "Under the political conditions that existed when Mario Navarro began his training as an art student, the idea of basing any work on free, unconstrained drawing, or on neo-expressionist painting, was an inconceivable breach of ethics to be avoided at all costs by the use of photography, photocopying, printing from negatives, the use of non-print supports for engravings and any other resource that did not represent a form of irresponsible and hedonistic self-indulgence (...) All the asepsis that is aimed at in a work can be ruined if it is humanized by drawing.[32]" Or, as Voluspa Jarpa wrote, internalizing the prohibitions: "At that point, for me, the human figure was simply not an option, because of its excessive narrativity...." There was an ethical, puritanical dimension to what the same artist described as "eschewing the seductiveness, the human expressiveness of the physical act of painting.[33]"

Natalia Babarovic, who was a student of Díaz's but also of Couve's, has created a pictorial output that is particularly interesting in the light of this implicit theoretical debate.[34] Her painting embodies a photographic relationship with landscape, hers is the quick or absent-minded glance through the window of a moving train. Babarovic's canvases are fastened straight on to the wall without stretcher or indeed frame, thereby alerting us, with spare irony, to an enduringly manual pictorial practice that avoids both illusionism and anachronism. The practices of many other contemporary Chilean painters can also be ascribed to stances consciously adopted in response to the conceptual dismantling of painting. Each has his or her own approach, which may be ironic, deconstructive or affirming without naivety. (I am thinking, for example, of Pablo Chiuminatto, Catalina Donoso and Josefina Guilisasti; the recent exhibition *Cambio de aceite* (Oil Change) was an attempt to confront this issue.)

"ELASTIC AND ILL-DEFINED GROUPINGS": THE TERRITORIALITY OF ART WRITING

In almost every field, including art, the end of the military government and the return to democracy in the early 1990s undermined entrenched positions and created



what Gonzalo Díaz called in 1993 "the elastic and ill-defined groupings of the cultural scene in Chile today.[35]" In the same catalogue, Guillermo Machuca speaks of a twofold "liquidation": "of the institutional discourse of the Fine Arts, and of the formerly ubiquitous theoretical discourses regulated by a metalanguage." In a way, these "elastic and ill-defined groupings" could be understood as those not governed by theoretical writings: liberated in a way, but also in a way deprived of their old outlook and meaning, and deprived too of the shelter of a narrative —an "overarching narrative" that could "put things in their place" and provide a reference point even for those who set out to oppose it.

In any case, the "elasticity" did not last for long. In *Dos textos tácticos* (1998), Justo Pastor Mellado sought to establish a dominant position in critical writing. He attacked what he called "totalizing narratives" of the Chilean visual arts in the past thirty years: that of Gaspar Galaz and Milán Ivelic, on the one hand, which he dismissed as "humanist"; and, on the other, that of Nelly Richard, the narrator of the *avanzada*, which he called "a sustained exercise in discursive positioning." He describes the stratagems of territoriality that the construction of these narratives entails: "the aim is a carefully assembled fiction," on the basis of which "lands are distributed and title deeds handed out." It also entails "watching out for boundary slippage and interpretative sharp practice"; it entails a position of power for the narrator. What Mellado does, on the other hand (by his own account), is make a sustained effort to avoid "manipulative practices that go against the *real* history of artistic productions.[36]" The *real* history of artistic productions, of course, is not an assembled fiction; that term is reserved for the histories made by others.[37]

NATALIA BABAROVIC Y VOLUSPA JARPA. *El sitio de Rancagua. El salto* (detalle), 1994, óleo sobre tela en la estación de trenes de Rancagua, 300 x 750 cm. Col. Ferrocarriles del Estado, Santiago.
The Site of Rancagua. The Jump, 1994, oil on canvas in Rancagua railroad station, 300 x 750 cm. Ferrocarriles del Estado Collection, Santiago.

While theoretical texts continued to be written in large numbers in the 1990s, particularly for catalogues, they were no longer as important as they had been at the time of the *avanzada*. In the late 1990s, power derived less than formerly from the weightiness or interest of texts, some of which were frankly nonsensical. Other factors had come into play and writing had a different, more tactical role. Now it was more about raising the profile of particular artists and turning them into candidates for the financing that was beginning to be made available, particularly by the government, to support the visual arts. The power of curators became decisive both in Chile and, to an even greater degree, internationally. They decided which names would be included in the national selections for exhibitions of global importance, like biennials. They decided who would be included in group exhibitions within Chile. To a great extent, artists' careers and the image of Chilean art abroad were in their hands. Curators were often involved in the selection panels of the Fondo Nacional de las Artes (National Fund for the Arts, FONDART) or in the exhibition planning of the Museo de Arte Contemporáneo (MAC) or State galleries such as the Gabriela Mistral.

In one extreme and highly publicized case, the role of the curator swelled to grotesque proportions. Justo Pastor Mellado extended the curatorial territory to the production of "a critical mass of analytical documents" and "of infrastructure…for the work of history," that is, "the creation of archives and documentary sources," when he presented the 1973-2000 section of Chile: *100 años de artes visuales*.[38] This exhibition gave rise to enormous public controversy, as the curatorial plan led to the self-exclusion of such fundamental figures of the period as Dittborn, Jaar, Dávila, Díaz, CADA, Lotty Rosenfeld and Nury González, among others. Without revisiting that controversy, it is important to note that curators' ambitions became notably more restrained in the wake of this failed exhibition. In fact, *Cambio de aceite* (MAC, 2003) was organized by the artists themselves, and the texts in the catalogue reflect differing moods and orientations, with neutral and rather doubtful tones predominating.

Words, however, now threaten the visual arts with a newer servitude. I refer to the style and content of the proposals that artists now submit when they apply for funding, usually from the State but sometimes from the private sector, and to exhibition venues. There is a rhetoric and a grammar in the writing of proposals —a technique like any other— that are modeled chiefly on the language of administration, efficiency, effectiveness, transparency and other such terms from the lexicon of the bureaucrat and the businessman. ("Actually, artists do not always set out with a proposal in mind, or what they propose to themselves is nothing like so detailed and specific," as Roberto Merino rightly observes.[39]) As with any discipline carried on in a "free-market" society, it is a catch-all, deterritorialized discourse that, whatever its intentions, tends to make artists' work mimetic, standardized and more "conformist" as they try to devise or divine the likely *doxa* of the panels or agencies responsible for handing out funds. These funds generally include allocations for texts, which means that art writing or criticism is also included in the system, for better and for worse.

ARTISTS AND THE "POWER OF DISCOURSE"

Mónica Bengoa, Paz Carvajal, Claudia Missana, Alejandra Munizaga and Ximena Zomosa decided to write their own catalogue for their group exhibition in Valdivia (1999) so as "not to give others the power of discourse over our works.[40]" The catalogue consisted

of their e-mail correspondence about the works shown. The exhibition was related to daily life "as a standing rebuttal of the fiction of knowledge" that worked with the fringes of the unconscious, with the fringes of experience, with that which escapes "the imaginary totalizations of the eye[41]" —an allusion, if you like, to overarching narratives that appropriate the power of discourse.

Voluspa Jarpa also chooses to be the interpreter of her own productions. "You usually ask some other person to do that work, because that other represents an ideal or appropriate observer who could probably find a greater fullness and density of readings and symbolic associations in the work than you yourself thought it possessed.[42]" Clearly, there is no sign of this "other" in her Chile, the wasteland: "an atypical landscape, a distant relative to the Romantic ruin, a lackluster modern ruin backing on to an impromptu rubbish tip," where there is "a *mediagua* thrown up out of the picture, representing the Self" and appearing "this time (1998) with bricked-up doors and windows.[43]"

Declining the two-edged protection of theoretical discourses, the artist may feel that he or she is in the wasteland and build a precarious dwelling "out of the picture" (with apologies for the metaphor). Voluspa Jarpa speaks of the *mediagua*, a type of flimsy prefabricated dwelling used in Chile for the homeless and the victims of natural disasters… Hoffmann's House has gone further, not only referring to the *mediagua* but physically using it as "a reversible, put-up and take-down Trojan horse, trying to make every deficiency work in its favor and acting at times as though boundaries and limits did not exist.[44]" It is a "nomadic gallery." It is not positioned "out of the picture" but right in the city, on a map that is not only physical but that takes in the activities of art and the places where they happen, playing with socio-economic conditionings and using the element of surprise. The need, according to its creators, was to "design a primary strategy that would let us dispense with official showcases and spatial bureaucracies." Cristián Silva argues that it is the "living incarnation of the crowning image of the 1980s and 1990s in Chile, the house," with its genesis in "the houses that dwindle away into nothingness in Dittborn's airmail paintings." The model of artistic and theoretical self-management employed by Hoffmann's House seeks —playfully, which makes it even more effective— to free art from officialdom and bureaucracy, but also from the commercial circuit, in which it can operate, and has operated, without losing its character.[45]

IN CONCLUSION

The relationship between artworks and criticism has gone through very different stages in Chile. In the 1920s, for example (according to Juan Emar), the critics were wrong about most things, but this did not make them any the less sure of their traditional opinions and their own good taste. For Enrique Lihn (in 1956), the critics of his time were over-indulgent, relativistic and incapable of laying down a single sound rule, as they were afraid of being charged with the narrow-mindedness of their predecessors. I have said that the theoretical leap made by criticism in Chile after the military coup was so great as to constitute a real cultural trauma, the traces of which are visible even today. As Hal Foster says, theory not only systematizes but "symptomatizes" and ours, with all its merits, is and has been "a symptom of Chile.[46]"

However, theory no longer sets the parameters. There has been an almost vertiginous expansion of the visual arts in Chile. This is not only because of the forces at work in

an art market that, in tandem with the national economy, is growing and trying to consolidate while also internationalizing, albeit fitfully. It is also because art schools have proliferated in the private university system, creating a growing captive audience of young potential artists who are eager for information and contacts, eager to get involved in "the scene." The ethical and conceptual barriers that were erected in the early 1990s, the scene that was mapped out towards the end of that decade, have been swept away in Chile by a sort of tidal wave. Besides this, there is now a level of access to the international scene —critical thinking and books— that was formerly unimaginable; but there has been an upsurge of uncertainty in international criticism as well: "there is no consensus about what departures are significant, if any…it just doen't happen anymore that a critic chases a shift in art…there are too many ripples running every which way, and we're not all in the same waters anyway.[47]" The "scene," then, is confused to say the least. And interesting, because its shape is inwardly shifting.

After talking so much about the "scene", though, I am starting to feel a kind of *bruit secret*, an inner protest. It seemed inevitable to talk about recent Chilean art in these terms. And yet, and yet… As Gerhard Richter has said about a very different situation: "The much despised 'artistic scene' of today…has virtually nothing at all to do with art. Thus the 'art scene' is not despicable, cynical or without spirit but as a temporarily blossoming, busily proliferating scene it is only a variation on a perpetual social game that fulfils needs for communication, in the same way as sport, stamp collecting or breeding cats. Art happens despite this, rarely and always unexpectedly, never because we make it happen.[48]" . That is what troubles me as I reread this text. Art does not follow the logic of scenes, quite the contrary: it is scenes that sniff out something in art and then use this to build themselves up and if possible entrench themselves, creating an authoritative set of buzz words, "an acceptable or fashionable verbal structure[49]" in a particular cultural microclimate. It is imitative art or opportunistic art —the least interesting kind— that will arise in response to this verbal structure and make itself the servant of words. The critical discourse, likewise, is of very little interest in this situation.

"It is something else, something else we want…," said the poet Vicente Huidobro in the last century. (There was a remarkable demonstration of this in the enthusiasm that greeted Alfredo Jaar when he presented records of his work at the Art and Politics symposium last year; this enthusiasm seems to have arisen from a desire that is latent in the work of many of the country's young artists, but that it has not yet proved possible to formulate.)

It is another kind of experience that matters here. Perhaps what counts in art is the moment when all discourse stands dumbfounded, the moment of an "unseasonable" experience,[50]" the glimmer of something that cannot yet be put into words. What matters then is the attempt —impossible, but imperative— to shape something of this moment in speech.[51] To borrow a phrase from the Chile of 1993, the rest "is intelligence, cleverness, piracy and murder.[52]"

(1) Roberto Merino, “Microclimas culturales”, in *Chile en los noventa*, Cristián Toloza and Eugenio Lahera (eds.), Dolmen, Santiago, 1998, pp. 681-701.

(2) And perhaps, unfortunately, some of the symptoms it seeks to describe in others.

(3) Information taken from Justo Pastor Mellado, “Arte chileno”, paper presented at the Coloquio Internacional Arte y Política, Santiago, 2004 (available online).

(4) This is Sol Le Witt’s expression, cited in *Art in Theory. An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison & Paul Wood (eds.), Oxford (U.K.) and Cambridge (U.S.), 1993, p. 838.

(5) See the first issue of the journal ***Art & Language***, May 1969.

(6) Roberto Merino, *op. cit.*

(7) “L’effet de théorie exercé par les sociologies du passé et notamment par celles qui ont contribué a faire la classe ouvrière, et du même coup, les autres classes, en contribuant a lui faire croire et à faire croire qu’elle existe en tant que prolétariat révolutionnaire”. Pierre Bourdieu, *Leçon sur la leçon, op. cit.,* p. 17.

(8) Justo Pastor Mellado, “Historias de transferencia y densidad en el campo plástico chileno,” in *Chile: 100 años de artes visuales, 1973-2000*, Santiago, 2000, p. 18.

(9) See Beatriz Leyton, “Historia del grabado: notas y testimonios sobre el curso de Eduardo Vilches”, in *Cuadernos de Arte*, n. 10 (dedicated to Eduardo Vilches), Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2004.

(10) Adriana Valdés, “Postfacio”, in *Lecciones de cosas, 7 textos + 1 postfacio sobre Quadrivium de Gonzalo Díaz*, Editorial La Blanca Montaña, Magister en Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 1999.

(11) It is interesting to note that Marcela Serrano was also a visual artist during the *avanzada* period and staged a performance. In an interview that I have been unable to locate she talked of the stifling atmosphere that led her to abandon this path for novel-writing.

(12) In “El distraído infortunio de las vanguardias: Conversación con Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz sobre arte y política,” *Extremoccidente*, Santiago, a. 1, n. 1, p. 3.

(13) I am thinking, for example, of a 1991 exhibition by Chilean artists in New York entitled *Arte contemporáneo desde Chile / Contemporary Art from Chile*. Bilingual catalogue of the exhibition of the same name organized by Fátima Bercht, Americas Society, New York, February-April 1991.

(14) See Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, in *Illuminations*, edited and with a foreword by Hannah Arendt, Schocken Books, New York, 1969, p. 217.

(15) Adriana Valdés, “La crítica de avanzada y algunos de sus efectos” (1983), in *Composición de lugar, escritos sobre cultura*, Universitaria, Santiago, 1996, pp. 39-45.

(16) “Nota sobre la vanguardia,” published posthumously in *Convergencia*, n. 15, Santiago, May 1989, cited by Ana María Risco in *Crítica situada. La escritura de Enrique Lihn sobre artes visuales*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2004, p. 24.

(17) Adriana Valdés, “Postfacio,” *op. cit.*, pp. 135-159.

(18) Notably that of Justo Pastor Mellado.

(19) Enrique Lihn, *Eugenio Téllez, descubridor de invenciones*, Ograma, Santiago, 1988.

(20) Benjamin Buchloh, “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, in *October - The Second Decade, 1986-1996*, Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, Benjamin D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski (eds.), An October Book, The MIT Press, Cambridge (U.S.), London (U.K.), 1997, p. 119. (The phrase refers to the ***Art & Language*** group.

(21) See Justo Pastor Mellado, “Historias de transferencia...,” *op. cit.*, p.12.

(22) Pablo Oyarzún, “Arte en Chile de veinte, treinta años”, in *Arte, visualidad e historia*, Editorial La Blanca Montaña, Magister en Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, p.228, note.

(23) For more on the context of these prohibitions, see Adriana Valdés, “Gonzalo Díaz: pintura por encargo”, in *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*, Santiago, Editorial Universitaria, 1996.

(24) This novel of Couve’s, written in Cartagena (a decaying beach resort in central Chile where he took up residence as a kind of semi-exile), deserves a sideways look when the history of the visual arts and art writing in Chile is considered. On Couve, see Claudia Campaña, *Adolfo Couve: una lección de pintura*, which accompanied the retrospective in the Museo Nacional de Bellas Artes (2002).

(25) Buchloh, *op. cit.*, pp. 153-155, *passim*.

(26) See Pablo Oyarzún, *op. cit.*, pp. 229 and following.

(27) The phrase was used —in a very different context— by Sarat Maharaj, in “Xenoepistemics: Makeshift Kit for Sounding Visual Art as Knowledge Production and the Retinal Regimes”, which appeared in the catalogue of Documenta 11, Platform 5, *Exhibition Catalogue*, Documenta und Museum Federicianum, Kassel, Hatje-Cantz Publishers, 2002.

(28) Pablo Oyarzún, *op. cit.*, “Pintura y juventud,” p. 230 ff.

(29) There was talk of a “Bermuda triangle” at the intersection of Avenida Alonso de Córdova and Avenida Nueva Costanera. The prohibition that once existed was discussed practically in terms of ethics, as if exhibiting these galleries meant “selling out”.

(30) I think particularly of *Pintura por encargo*, a work shown in New York in 1991 and previously in Santiago, and *Unidos en la gloria y en la muerte*, a site-specific work mounted on the façade and in the Matta Room of the Museo Nacional de Bellas Artes in 1998.

(31) Gonzalo Díaz, in the catalogue *Pablo Langlois/Natalia Babarovic* (1993).

(32) “The New Ideal Line (El Ekeko)” in the catalogue *Las cosas y sus atributos. Iván Navarro-Mario Navarro*, Galería Gabriela Mistral, Santiago, 1996, p. 21.

(33) Voluspa Jarpa, in *Histeria privada, historia pública*, catalogue published by Galería Gabriela Mistral, Santiago, June 2002.

(34) An ironic note on this can be found in Adriana Valdés, “Postfacio,” *op. cit.*

(35) Voluspa Jarpa, *op. cit.*

(36) The quote is Mellado’s, from *Revista Indice*, n. 1; the italics are mine. Given the date, “manipulative practices” must be a reference to Gonzalo Díaz.

(37) A similar logic was applied a long time ago by Ambrose Bierce when he defined “to err” as “to believe or act in a way contrary to my beliefs or actions” and “harangue” as “a speech by an opponent”, in *The Enlarged Devil’s Dictionary*, Penguin Classics, Middlesex, England, 1971.

(38) Justo Pastor Mellado, “Historias de transferencia...,” *op. cit.*, p. 11.

(39) Roberto Merino, *op. cit.*

(40) Catalogue for *Proyecto de borde*, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, 1999.

(41) Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, cited by Adriana Valdés in the catalogue of the exhibition Enero.7:25 by Mónica Bengoa, Galería Gabriela Mistral, Santiago, 2004.

(42) In *Histeria privada, historia pública*, catalogue published by the Galería Gabriela Mistral, Santiago, June, 2002.

(43) *Ibid.*

(44) Cristián Silva, "La casa del hombre esperanzado" in *Hoffmann's House. Memoria de exposiciones 2000-2003*, Santiago.

(45) This is a good opportunity to bring up a subject that should have been discussed here earlier but that will undoubtedly be given the detailed attention it deserves elsewhere in this book. Where many people are concerned, the Santiago art scene is concentrated around two poles: the commercial galleries in the wealthier neighborhoods, and the network of "public" or "official" galleries in the city center. Muro Sur was a remarkable effort to enhance the latter, while Galería Metropolitana has been working since 1998 in the poor commune of Pedro Aguirre Cerda to create "opportunities for autonomous and independent work".

(46) Cf. Adriana Valdés, "Postfacio", *op. cit.*

(47) For a fuller discussion of these issues, see Adriana Valdés, "October: el fantasma de la propia obsolescencia," *Extremoccidente*, Santiago, a. 1, n. 2, pp. 64-68.

(48) Gerhard Richter, quoted in *Art in Theory, op. cit.*, p. 1048.

(49) Guy Brett, *Carnival of Perception, Selected Writings on Art*, London, Institute of International Visual Arts (inIVA), 2004, p. 21.

(50) Nietszche, via Idelber Alvelar, via Ticio Escobar, *El arte fuera de sí*, Asunción, CAV/Museo del Barrio and FONDEC, 2004, p. 207.

(51) Cf. Pablo Oyarzún, "La tarea de la crítica," in *Arte, visualidad e historia, op. cit.*, p. 11-28.

(52) Gonzalo Díaz, in the catalogue *Pablo Langlois-Natalia Babarovic, op. cit.*



JUAN PABLO LANGLOIS VICUÑA.
Cuerpos blandos, 1969, instalación, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago: manga de 20,000 cm de largo aproximadamente, hecha con bolsas de basura rellenas con papel de periódico.
Soft Bodies, 1969, installation, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago: approximately 20,000 cm long hose made from trash bags full of newspapers.

Arte y contexto
Tres décadas de producción estética en Chile

Guillermo Machuca + María Berríos*

Un análisis que pretenda abordar ciertos aspectos de carácter contextual, decisivos desde el punto de vista histórico en la formación del campo de las artes visuales en Chile en estas últimas tres décadas, supone de entrada, una doble cuestión. En primer lugar. una periodización surgida de determinados problemas de naturaleza contextual que han ido tramando el devenir del arte chileno desde 1973 hasta la actualidad; en segundo, un reconocimiento de dichos problemas y la forma en que han incidido en el desarrollo del campo específico de las artes visuales.

La periodización escogida aquí ha sido el resultado de la constatación de ciertos hechos históricos relevantes que han marcado la historia política de este país. Bajo esta perspectiva, se podría reconocer un primer momento histórico que iría desde el golpe militar de 1973 hasta culminar con la recuperación de la democracia en 1989 (considerando en esta delimitación una serie de antecedentes provenientes del arte comprometido durante los años 60); y un segundo momento, compuesto por los años transcurridos desde la referida recuperación democrática hasta el presente.

La elección de los problemas de tipo histórico-contextual responde a resaltar su relación *productiva* con las transformaciones formales y lingüísticas reflejadas en la producción crítica y artística. En este sentido, es preciso entender las relaciones surgidas entre arte y contexto de acuerdo con las tensiones entabladas entre el campo artístico y su contexto sociopolítico, el discurso del arte y su vinculación con la institución universitaria y, finalmente, el de la producción artística y su relación con el mercado y la institucionalidad cultural.[1]

Tanto la cronología como los aspectos contextuales sugeridos antes pueden, a su vez, ser articulados a partir de su evolución general en el tiempo, es decir, considerando el transcurso que va desde 1973 hasta los años posteriores a la recuperación democrática. Se trata, en este punto, de una lectura de naturaleza *interpretativa* que se justifica en el hecho de que toda mirada de tipo histórico no podría dejar fatalmente de ser realizada desde los límites temporales y espaciales impuestos por el presente. En este sentido, la evolución del arte chileno desde el golpe hasta hoy no tendría eficacia alguna para la crítica y la historia del arte si no se la pensara bajo los problemas que articulan el contexto del arte actual, ya sea por la vía de la continuidad o la diferencia respecto del arte previo a la vuelta de la democracia. Este asunto abre una cuarta relación respecto a las anteriormente indicadas. Nos referimos, en este caso, al problema del contexto internacional y como este ha influido en el local. Obviamente, se trata de un problema que ha atravesado la historia del arte chileno desde su origen republicano hasta bien entrado el siglo XX, y que ahora se vuelve una cuestión particularmente estimulante frente a la creciente atrofia de lo

* Los primeros tres apartados de este trabajo fueron desarrollados por Guillermo Machuca, el último por María Berríos.

local en sus manifestaciones criollistas o vernaculares. Su insoslayable ubicuidad como problema histórico (y toda su rica gama de lecturas surgidas en torno a los temas de la diferencia, la copia, la traducción, la integración), ha permitido una serie de reflexiones críticas respecto del valor de nuestra identidad como cultura y nación. En este punto, habría que destacar el pensamiento crítico (iniciado en la década de los 60 al considerar el tema de la dependencia cultural) llevado a cabo por el discurso de la Escena de Avanzada o Nueva Escena[2] durante los dramáticos años de la dictadura militar. Dicho pensamiento crítico se destacó por sustentar muchos de sus fundamentos prácticos y teóricos a partir de las múltiples relaciones trazadas entre los centros y las periferias (pensadas aquí no sólo de manera política y geográfica, sino también de género.[3]

Este problema relacionado con el contexto internacional se ha vuelto un asunto decisivo a la hora de pensar en el arte chileno actual. La tradición histórica del arte chileno —desde la república hasta la primera mitad del siglo XX— ha sido pensada como una importación acrítica de diversos lenguajes, la mayoría devenidos en condición de fragmento, en información incompleta, desfondados de su contexto de origen. La conciencia crítica respecto de esta determinación histórica le ha dado al arte chileno contemporáneo su cariz más incisivo, su sello distintivo (que lo desmarca de la historia del arte anterior a la década del 60).

En concordancia con la importancia del contexto internacional —y conservando los problemas relativos a las relaciones entre arte y política, arte e institución universitaria—, el arte chileno posterior a la recuperación del sistema democrático puede ser leído a partir de tres grandes problemas. Un creciente vaciamiento de determinados tópicos políticos y sociales, perceptibles en la producción artística más reciente; el ingreso y consolidación del discurso de la poscrítica y de los llamados estudios culturales en la institución universitaria, con la consiguiente *academización* del mismo; y una concepción renovada del dato internacional, considerando como los efectos de la llamada cultura global (o la norteamericanización del planeta, según Mari Carmen Ramírez) han transformado las nociones desprendidas de lo que se entiende por *lo local.*[4]

ARTE, CONTEXTO Y DISCURSO POLÍTICO (1973 – 1990)

Las relaciones entre arte y política han sido en Chile las entabladas entre representación estética y representación política. Se trata de una vinculación que, desde el punto de vista de la modernización del arte chileno, aparece como decisiva al momento de explicar el devenir tanto de la producción visual como del discurso crítico encargado de medir sus respectivas relaciones. En este sentido, no se puede pensar la aparición del arte moderno o de vanguardia en el contexto chileno sin la apertura del arte (de un arte crítico a las formas académico--burguesas, para emplear una expresión típica de los agitados años 60) al campo sociopolítico o, desde una lógica inversa, sin la expansión de determinados contenidos de índole político y social en dirección al ámbito específico del arte. Este proceso comienza —según ha destacado la historiografía local[5]— en los años 60, con una crítica a la representación estética. Se trató, en este período, de una impugnación a la tradición chilena que había regulado el sistema de las llamadas “Bellas Artes”, dirigida principalmente en contra de una concepción ilusionista y desinteresada del género de la pintura. La crítica a la representación pictórica se vio complementada por un creciente proceso de politización en la sociedad chilena de entonces. Bajo esta perspectiva, es posible establecer la emergencia de lo “moderno” en el ámbito local siguiendo la lectura de un



JOSÉ BALMES.
Santo Domingo, Mayo del 65, 1965, acrílico y collage sobre tela, 160 x 150 cm. Col. particular, Santiago.
Santo Domingo, May of 65, 1965, acrylic and collage on canvas, 160 x 150 cm. Private Collection, Santiago.

doble proceso en donde coincidirían tanto una modernización en el campo estético como en el de la política contingente, esta última de inequívoca filiación izquierdista. La utopía de toda vanguardia consiste en fomentar una revolución estética ligada con una revolución acaecida en la sociedad civil. Sin embargo, este proceso no supuso necesariamente —como tampoco en las llamadas vanguardias históricas o heroicas— una dependencia mecánica entre ambos campos. En varios sentidos, la asimetría entre el discurso del arte y el discurso político se vio exacerbada en los últimos años del gobierno democratacristiano de Eduardo Frei Montalva (1964-1970). Excluyendo aquellas expresiones ligadas a la simple reproducción de determinados mensajes de tipo ilustrativo (como la imagen panfletaria, el muralismo comprometido, el discurso épico-ilustrativo o simplemente cualquier icono o textualidad subordinados a las representaciones hegemonizadas por el discurso militante), el arte chileno más radical del período (a nivel lingüístico y formal) manifestó su compromiso político privilegiando una crítica a la representación estética como antesala de una posible crítica a las formas más conservadoras de la sociedad y la cultura (el primer José Balmes y, sobre todo, los trabajos objetuales de Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz y Juan Pablo Langlois).

Esta situación nos conduce a una premisa que ha acompañado las relaciones históricas entre arte y política tanto a nivel de la herencia de las vanguardias heroicas como en el arte chileno desarrollado inmediatamente antes y después del golpe militar: la inadecuación esencial entre el desarrollo del discurso político extremo (de izquierda o derecha) y las corrientes más experimentales del arte. La fábula política requiere de una provisoria suspensión del vértigo inmanente a la producción artística. El discurso político necesita representaciones lo suficientemente recortadas y detenidas, necesita de la consolidación de determinados estereotipos (el estereotipo representa la muerte o el detenimiento del flujo del arte, afirmaba Roland Barthes).

En este sentido, la politización del arte ha enseñado que las fronteras entre la producción estética y el discurso desarrollado de manera externa a dicho proceso no pueden ser pensadas sin una previa definición crítica del arte entendido como institución. ¿El arte —y el artista— es político cuando reproduce ciertas narraciones de naturaleza social o es político cuando discute determinadas concepciones estéticas heredadas, cuando interpela el carácter institucional del arte? La utopía de una correspondencia simétrica entre ambos límites demostró ser un fracaso histórico que ha sido reconocido exhaustivamente por una parte del arte y la crítica modernista (en el sentido adorniano y greenbergiano del término).

En el caso específico del arte comprometido, este fracaso tuvo su máximo punto de inflexión con el golpe militar de 1973. Dicho fenómeno histórico significó la “caída” de la noción de artista comprometido, militante o premunido de una necesaria conciencia

social, excepto en su proyección continuista en el exilio (Balmes, Guillermo Núñez, por citar dos ejemplos). La *crisis* de la representación estética tradicional llevada a cabo por el arte comprometido (la crisis del arte académico oficial y su expansión ilustrativa hacia el campo político social tal cual fue fomentado por un amplio segmento de artistas desde los años 60 hasta los últimos días del gobierno socialista de Salvador Allende) definió el llamado arte moderno chileno hasta su violenta crisis originada por el quiebre institucional provocado por el golpe militar.

Resulta justo aclarar que no toda la producción estética comprometida con el progresismo político previo al golpe militar se caracterizó por una postura meramente ilustrativa en relación con el discurso comprometido o militante. Entre una parte del arte de inspiración vanguardista de entonces —expresada en el gesto liberado de Balmes, el objetualismo de Brugnoli y Errázuriz, entre otras operaciones de índole deconstructiva— existía una claridad respecto del límite precario que separaba la ilustración servil y mecánica (a veces enfáticamente panfletaria) de la representación productiva. La representación productiva alentaba una crítica a la institución arte a la vez que propugnaba su expansión hacia el vértigo de lo social. Esta última concepción del arte comprometido es la que, en varios sentidos, proyectó una serie de operaciones lingüísticas y formales en dirección al discurso de la Avanzada.

La Avanzada desarrolló durante los años de la dictadura militar un discurso de naturaleza estética orientado a trabajar en medio de una crisis de representación; un discurso crítico, concientemente metafórico y elíptico, llevado a cabo en los intramuros del contexto represivo, autoritario. A diferencia del arte moderno anterior, la Avanzada no se restringió a la mera contestación ideológica sino que apostó por una estrategia de carácter peregrino y móvil; a nivel somático, apostó por el reconocimiento de un cuerpo individual y social convaleciente, extremando la condición viral inmanente a una estética de la crisis.

El arte de la Avanzada, por tanto, no debe ser entendido como una ruptura groseramente vanguardista respecto del arte precedente. Ciertas prácticas estéticas de naturaleza expansiva desarrolladas por los artistas comprometidos anteriores, explicitadas en el uso de referencias objetuales y fotográficas, en la ampliación del cuadro y la pintura hacia el espacio urbano, sirvieron de modelos para una parte significativa del arte de la Avanzada. Sin embargo, esta aparente continuidad entre ambos momentos fue resignificada por el discurso crítico experimental (o sea, de avanzada) a partir de las nuevas condiciones contextuales determinadas por la crisis de sentido consecuencia del golpe militar.

El discurso de la Avanzada no se limitó a una simple modernización de carácter artístico, sino que también activó el desarrollo de un discurso paralelo a la modernización exhibida en la producción visual. Bajo esta perspectiva, no sólo se requería de un discurso inmune a las viejas representaciones académicas y comprometidas; se necesitaba también el respaldo de un *corpus* discursivo que le diera el carácter fundacional a su gesto crítico. En dicho momento se importan ciertas oportunas referencias provenientes principalmente del llamado pensamiento postestructuralista francés, el sicoanálisis, el feminismo y el postmarxismo. Producto de la renovación del campo crítico, los conceptos de representación estética y política ya no podían seguir manteniendo el orden cartográfico trazado por el arte comprometido precedente. En cierto modo, el discurso de la Avanzada produjo una verdadera *fundación* de tipo epistemológico que abarcó tanto los relatos estéticos como los políticos y los religiosos. Todas estas narraciones fueron

mezcladas, componiendo un verdadero mosaico de tipo barroco que parodiaba la supuesta unidad del discurso oficial. En este sentido, el discurso neovanguardista desarrollado bajo la dictadura militar pudo reconocerse a partir de la figura de la *avanzada* a condición de que se entienda esta última como figura literaria. ¿Qué significa esto? Solamente que con ella comienza una conciencia lingüística respecto del arte y la literatura; pero también este reconocimiento fue posible gracias a su recorte respecto a un determinado *contexto* (el arte contestatario y el oficialismo cultural autoritario). Sin esta delimitación, resulta impensable una Escena de Avanzada.

Dentro de las condiciones político sociales de aquella época, el contexto del arte se dividió en cuatro grandes segmentos: el oficial (recompuesto principalmente al interior del campo universitario), el comprometido (reactivado en el exilio), el contestatario o protestatario (en oposición directa al régimen, aunque sustraído de los avances formales y lingüísticos implementados por el llamado arte neoconceptual) y, finalmente, el discurso y el arte crítico de la Avanzada (emparentado en cierta forma con el arte comprometido pero en contradicción con sus resabios idealistas y en abierta oposición a la tradición conservadora del arte académico).

En comparación con el arte oficial y con el arte contestatario, el discurso de la Avanzada apostó por una opción de carácter deconstructivo, enfocada a desmontar ciertos relatos inmunes a los efectos traumáticos acaecidos sobre el cuerpo individual y colectivo provocado por la violencia del golpe. La mayoría de los trabajos de la Avanzada se concibieron a partir de la oscilación de un cuerpo individual sometido a la coerción y padecimiento público (los rostros y los cuerpos mediatizados de Eugenio Dittborn, el cuerpo mimético y paródico de Carlos Leppe, el cuerpo sacrificial de Raúl Zurita y Diamela Eltit, los cuerpos obscenos de Juan Dávila). Para dicha mirada, la escena cultural constituyó un campo privilegiado al momento de revisar la falsa conciencia inherente a nociones como historia, nacionalidad, patria o cualquier otra categoría identitaria de corte esencialista tal cual habían sido resucitadas por el discurso oficial o conservadas por el discurso comprometido de carácter épico. La crítica impulsada por la Avanzada en contra de las representaciones simbólico-culturales de carácter identitario, hizo posible una renovada forma de concebir las relaciones entre arte y política.

La violencia simbólica experimentada en el período autoritario, expresada en el desmantelamiento del Estado benefactor merced a la dogmática implementación de un modelo neocapitalista (definido por los ideólogos del régimen bajo el conveniente eufemismo de “economía social de mercado”) que se avocó a la privatización de las principales empresas públicas, tuvo en el espacio artístico un paradójico efecto afirmativo y negativo a la vez. Negativo respecto del descabezamiento efectuado sobre la principal escuela de arte del país (como lo era en aquel momento la Facultad de Artes de la Universidad de Chile), un desmantelamiento que redundó en la atrofia de cualquier reflexión sobre los procesos teóricos y prácticos necesarios para entender la marcha del arte contemporáneo. Y positivo porque reafirmó la autonomía de la Avanzada respecto de una institucionalidad universitaria intervenida por el régimen (con la excepción parcial del Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ingeniería de la misma Universidad).[7]

El discurso de la Avanzada en cierto modo se benefició de la suspensión cultural experimentada durante los primeros años del régimen; esta situación la alejó del dogmatismo propiciado por el discurso militante de inspiración sesentista. La Avanzada se ubicó, en este sentido, al borde o al margen de los rígidos lineamientos trazados tanto por

el arte épico ilustrativo —(que comienza a ser resucitado al final de los años 70 y adquiere cierta hegemonía pública durante la llamada "época de las protestas", entre 1983 y 1989— como por el auspiciado por el oficialismo cultural. El arte ilustrativo y el arte oficial prefirieron la continuidad de sus formas de representación, esquivando la discontinuidad implícita en el quiebre institucional. En cierto modo ambos pueden ser calificados dentro de la figura continuista de la restauración. A conveniente distancia del discurso oficial patrocinado por el régimen) —pero con un pie dentro de la frontera de lo tolerado, si así se hacía éticamente necesario—,[8] la Avanzada sólo podía apelar a las formas fisuradas de la metáfora y la elipse. Esta estrategia del desvío no sólo tenía que ver con una actitud defensiva enfocada a esquivar la censura; suponía también una forma de ubicarse cartográficamente respecto de los discursos oficiales o sustentados en determinados resabios academicistas, incluso el desarrollado por las ciencias sociales (abocadas a una explicación que pretendía justificar científicamente la derrota de la izquierda).[9]

ÉPOCA DE PROTESTAS Y RECUPERACIÓN DEMOCRÁTICA

El esquema recién planteado definió los campos de las artes visuales y la literatura durante la segunda etapa de la dictadura militar (es decir, desde los últimos años 70 hasta la crisis del modelo económico neoliberal salvaje experimentada en 1982). La tercera etapa del desarrollo de la dictadura coincide con la llegada de un número importante de intelectuales, políticos y artistas del exilio; coincide además con la crisis económica exacerbada por la recesión internacional y sus repercusiones en el cuerpo social. Dicho momento, conocido como el "período de las protestas", fue uno de los más dinámicos en el devenir del arte chileno previo a la recuperación democrática. Junto con la progresiva deflación del discurso de la Avanzada, el campo de las artes visuales asiste a una tensión o dinámica provocada por la comparecencia de diversas voces que, algunas veces en contradicción con las vertientes más calvinistas del discurso crítico experimental, comienzan a contravenir el marco disciplinario establecido por este último. Esto tiene lugar por vía de una defensa del lenguaje tradicional de la pintura (inspirada en aquel momento por lo sucedido en la escena artística internacional, en particular el arte neoexpresionista y transvanguardista, que tuvo en Chile como protagonistas a Samy Benmayor, Bororo, Pablo Domínguez, Omar Gatica y Francisca Núñez), o por vía de extender su espesor crítico contaminando las formas tradicionales de la pintura (como ya había sido planteado por Dávila y Carlos Altamirano), o expandiendo su influencia hacia el ámbito de la instalación y el arte objetual (Brugnoli, Errazuriz, y principalmente Gonzalo Díaz).

A partir de la segunda mitad de la década de los 80, la pérdida de validez de ciertas formas del discurso crítico experimental de la Avanzada no significó necesariamente un adelgazamiento del ímpetu político que había caracterizado al arte chileno hasta ese minuto. Las movilizaciones sociales inspiradas en el anhelo de una viable recuperación de la democracia, que tuvieron como protagonistas a conspicuos representantes del mundo de la política y de la cultura, favorecieron en cierto modo una reactivación importante del arte épico ilustrativo en sus formas panfletarias y muralistas. Sin embargo, este renacimiento no provocó una influencia determinante en el arte chileno de recambio asociado a la neo o postvanguardia; no significó una transformación decisiva de los contenidos y lenguajes desarrollados por las últimas obras de la Avanzada, así como tampoco de las producidas por los artistas egresados de universidades como las de Chile,



Augusto Pinochet entrega la banda presidencial a Patricio Aylwin cuando éste asumió la presidencia el 11 de marzo de 1990 en el Congreso Nacional en Valparaíso.
Augusto Pinochet hands the presidential sash over to Patricio Aylwin when he became president on March 11, 1990 at the Congreso Nacional in Valparaiso.

Católica, el desaparecido Instituto de Arte Contemporáneo, y la más reciente ARCIS.[10]

Durante este período, la referida deflación del discurso de la Avanzada se explica también por el hecho de que algunos de sus más connotados representantes comienzan una carrera internacional (Dittborn con sus pinturas aeropostales), mientras otros inician un período de sequía o recesión temporal (el CADA y Leppe). Pero también habría que considerar el ingreso de los referentes teóricos y prácticos que motivaron el discurso de la Avanzada (incluyendo la mayoría de sus representantes) a los planes curriculares de las escuelas de arte tanto tradicionales como privadas.[11]

Luego de la recuperación democrática en 1989, las instituciones principales que han incidido en la actual escena artística chilena (universidades, museos, galerías) comienzan a tener una injerencia inversamente proporcional al precario andamiaje institucional que había sostenido el arte de la Avanzada. Por un lado se ha visto un incremento de la actividad artística acorde con la importación y exportación del arte en sus formas más actuales en relación al devenir del arte internacional. Por otro, gracias a la superación de cierta censura que otrora se había implementado en contra de determinadas informaciones provenientes del discurso crítico postestructural, la institución universitaria ha asistido a una especie de renacimiento tanto a nivel de su producción visual como de su reflexión teórica.

La asimilación del pensamiento estético de la Avanzada por parte de la actual enseñanza de arte marca de por sí una diferencia entre la producción artística de los 80 y la desarrollada por las nuevas generaciones formadas en el ámbito universitario. En efecto, el arte (y el pensamiento crítico colindante) de la Avanzada no podría haber sido elaborado sino en aquellas zonas refractarias a todo compromiso institucional. Sin embargo, estos contenidos han ido paulatinamente ingresando en la institución académica universitaria. Esta situación ha terminado por favorecer una inversión de la escena anterior: ha terminado por alentar una asimilación de los contenidos del pensamiento postestructuralista (y sus variadas ramificaciones trasnacionales) al interior de la actual institución universitaria.[12]

ARTE CHILENO EN EL NUEVO SIGLO

Si esto es así, habría que hablar de un cierto continuismo. Sin embargo, el contexto local es otro. En este punto, resulta necesario considerar las actuales condiciones que rigen la institucionalidad cultural diseñada por los sucesivos gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia, canalizadas en una serie de iniciativas provenientes de un concepto administrativo y empresarial de la cultura (el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y sus fondos concursables, los centros culturales como Estación Mapocho o el recién inaugurado Centro Cultural Palacio La Moneda). También habría que consignar ciertos eventos institucionales caracterizados por su impacto mediático y masivo,



Muestra *Con Poner*, Centro Cultural Matucana 100, Santiago.
With Put show, Centro Cultural Matucana 100, Santiago. (The show's title in Spanish is *"Con poner"*, which, if one word, means "compose." Translator's note).

JULEN BIRKE. *Floración*, 2003, instalación: 100 volúmenes en fieltro rosado y termapol perla, 27,500 cm, 45 x 90 cm c/ volumen. Col. de la artista.
Blossoming, 2003, installation: 100 volumes in pink felt and pearl colored termapol, 27,500 cm, 45 x 90 cm each volume. Artist's Collection.

CRISTIÁN SALINEROS. *La revolución del trompo*, 2003, instalación: 8 volúmenes de acero con pintura blanca, dimensiones variables. Col. del artista.
The Spinning Top's Revolution, 2003, installation: 8 steel volumes with white paint, variable dimensions. Artist's Collection.

convirtiendo el ámbito de la cultura en un espectáculo a veces rayano en lo populista (las ferias de la cultura del Parque Forestal y los carnavales de Valparaíso).

Una de las consecuencias más sobresalientes de esta institucionalidad cultural, específicamente en lo concerniente a la administración y financiamiento del arte. emergente, ha sido la ingente generación de un tipo de arte –la mayoría de las veces— en exceso formularizado. Esta situación ha redundado en una sobrepoblación de proyectos de obra y de textos teóricos condensados en la moda del catálogo (que en rigor había sido el soporte privilegiado de la Avanzada). En el arte chileno, la tradición del catálogo ha sido históricamente un sustituto de la carencia de un soporte editorial consistente.

Junto a esta sobrepoblación de artistas y obras, habría también que pensar en la transformación de la sociedad chilena, y en la acaecida en el ámbito internacional. El arte chileno, luego de la atrofia de lo local en su acepción vernacular, ha debido replantear la posibilidad y pertinencia de sus fábulas y lenguajes en consonancia con la avasalladora llegada de las sucesivas informaciones propaladas por los circuitos internacionales del arte. Sin embargo, esta aparente simetría entre la información internacional y las condiciones de recepción locales no supone obligadamente una desaparición de las innegables diferencias que separan las condiciones sociales y tecnológicas entre el llamado primer mundo y las sociedades periféricas. Se trata, en este sentido, de un problema de primera magnitud a la hora de pensar el arte chileno actual, en particular aquel más optimista respecto de las bondades ofrecidas por los circuitos internacionales de arte[13]

En la introducción de este ensayo se destacaron tres grandes aspectos que traman el actual campo de las artes visuales: el vaciamiento o la redefinición de lo político en las nuevas generaciones; la academización, al interior de las instituciones universitarias, del discurso de la postcrítica, y las transformaciones acaecidas sobre el contexto tanto nacional como internacional (y las relaciones surgidas entre lo global y lo local). Las relaciones entre arte y discurso político se han ido adecuando a las nuevas exigencias impuestas por el contexto social y cultural, reconocibles tanto en el ámbito chileno de

la postdictadura como en las actuales condiciones que determinan el presente orden mundial. Un reconocimiento de los diversos aspectos (formales, lingüísticos y temáticos) que participan en las actuales relaciones entre arte y política, comporta necesariamente un análisis de los diferentes contenidos reproducidos en la enseñanza del arte a nivel universitario. El problema, en este punto, consiste en la presunción de una especie de retraso del discurso postestructuralista (en su versión academizada) respecto de las condiciones sociales y culturales que articulan el contexto local y mundial en el nuevo siglo. Este peligro, por otra parte, no significa necesariamente que haya que deshacerse de la herencia abierta por dicho discurso; una renovación de los lenguajes del arte implica un mantenimiento de un incuestionable espesor teórico proveniente de una concepción crítica del arte y la teoría modernas.

Ciertas obras aparecidas en estos últimos años en el contexto local parecieran invocar una urgente renovación de la teoría y la crítica de arte; esta renovación ha sido asumida sólo parcialmente por el saber universitario (destacándose aquellas instituciones que han conformado un cuerpo académico premunido de una presencia activa en el circuito). Sin embargo, no se podría afirmar que los diferentes centros universitarios hayan elaborado un discurso estético de tipo ideológico, orientado a identificar determinados lenguajes (formales, temáticos, expresivos, etc.) que representen un proyecto específico de universidad.[14] La mayoría de los centros de enseñanza universitaria, y la producción estética desarrollada por sus egresados, tienden a parecerse entre sí; esta situación de *indiferenciación* ha hecho que se repitan determinados modelos estéticos a una velocidad mucho mayor que la lentitud proporcionada por la reflexión teórica.

Una flexibilidad (es decir, una relativa actualización) del discurso teórico y crítico respecto a las actuales formas y lenguajes reconocibles en la producción emergente (sustentada mayormente en la apropiación de obras y textos extraídos de las tecnologías de la información actuales), supone reparar en ciertos problemas presentes en el contexto mundial de hoy. Ahora bien, ¿cuáles serían estos problemas? Ciertas teorías actuales sostienen que el mundo se ha vuelto demasiado pequeño, reducido, minúsculo. Los problemas del mundo son, en cierto modo, los problemas del arte. En este sentido, el arte no podría estar ajeno a los temas de la destrucción, la catástrofe, el daño ecológico, la expansión del capitalismo, la violencia tecnológica, la desigualdad mundial, el sobrepoblamiento del planeta, el desgaste de las viejas ideas emancipatorias y humanistas y su reemplazo por las reivindicaciones ideológicas extremas, polarizadas, expresadas en una sucesión de gestos terroristas, suicidas o simplemente compensatorios de una o varias fracturas a nivel de la psique individual o colectiva.

El arte chileno más reciente tendría una reserva que no dejaría de ser inquietante y estimulante desde el punto de vista geográfico y estético: el hecho de producirse en un espacio geográfico distante, exógeno, insular, pero a la vez expuesto a la invasión implacable de ciertas retóricas tecnológicas, económicas y estéticas irradiadas por la llamada cultura global. El problema hoy es preguntarse por la tensión suscitada entre lo global y lo local. Esta interrogante se ha visto reflejada en un número creciente de obras producidas por las últimas generaciones de artistas. Resulta oportuno subrayar la proyección, tensión y a veces negación en el arte actual de los antecedentes en las obras de Altamirano, Brugnoli, Díaz, Dittborn, Dávila, Duclos, Errázuriz, Leppe y Rosenfeld, entre otros. En este punto habría que destacar los trabajos de Mónica Bengoa, Jorge Cabieses, Juan Céspedes, Máximo Corvalán, Pablo Ferrer, Luis Guerra, Ignacio Gumucio, Patrick Hamilton, Livia Marín, Marcela Moraga, Mario e Iván Navarro, Sebastián Preece, Carolina Ruff, Demian Schopf, Cristián Silva-Avaria, Patrick Steeger, Francisco Valdés,

Camilo Yáñez, por nombrar algunos de los que han sido seleccionados en este libro. En la mayoría de ellos, las políticas de representación han conservado el espesor lingüístico del arte chileno precedente, tributario de la época de la dictadura, pero actualizados bajo la demanda de las actuales condiciones tramadas por el orden mundial.

MERCADO, CIRCUITO E INSTITUCIONALIZACIÓN

En Chile existe una enorme brecha entre lo que podríamos llamar la "institucionalidad del arte", es decir, los artistas y críticos que ejercen la autoridad de facto dentro del campo del arte contemporáneo, y el *aparato institucional* –tanto privado como público— asociado a las escasas colecciones existentes, museos y galerías. Esto se traduce en que las políticas de inversión económica frecuentemente se elaboran y ejecutan en ausencia de los conocimientos más básicos relativos a los cánones del arte contemporáneo nacional e internacional. El Estado intenta compensar la debilidad de sus instituciones culturales y museales a través del aumento sustancial de sus gastos en la zona difusa de lo que entiende por "cultura",[15] aunque no se puede desconocer que este incremento presupuestario también obedece a un esfuerzo por distinguirse del vaciamiento de recursos que sufrió dicha institucionalidad en los años de la dictadura militar. Por otro lado, el arte contemporáneo no tiene acogida entre la elite económica dado que la mayoría de dicho segmento considera inclusive al modernismo pictórico más convencional un riesgo financiero incomprensible. Se trata, en suma, de una lucha entre las autoridades del mundo del arte y aquellas del poder político y económico.

De este modo es posible sostener que en Chile no existe ni un conjunto especializado de instituciones que practiquen un coleccionismo sistemático, ni un circuito de galerismo comercial comparable a países vecinos que han logrado beneficiarse del reciente *boom* del arte latinoamericano (lo que no implica necesariamente un avance crítico de parte de los favorecidos). Así se da la extraña particularidad –que ha asombrado a cuanto curador y coleccionista visita el país— de que a pesar de existir más de cien galerías registradas, aquellas que poseen criterios curatoriales de un rigor mínimo no alcanzan el diez por ciento.[16] Dentro de este pequeño segmento, sólo una galería con cierta trayectoria es comercial.[17] Mientras tanto, los museos dedicados aunque sea parcialmente al arte contemporáneo subsisten en estados de extrema pobreza. El circuito local se caracteriza, consecuentemente, por sus deficiencias infraestructurales graves, así como por sus prácticas curatoriales híbridas, desniveladas, e inestables.

Los conflictos asociados a esta situación ponen en evidencia una serie de problemáticas de circulación y sustentabilidad del campo del arte chileno. Declarar, como frecuentemente se ha hecho, que no existe mercado implica suponer —apresuradamente— que no hay capitales involucrados, y también la equívoca impresión de que la falta de rentabilidad económica significa la ausencia de producción artística relevante.[18] Por un lado, no se reconoce la relevancia del gigantesco presupuesto estatal dedicado a financiar no sólo la producción de obra, sino exposiciones, catálogos, presentaciones internacionales, y la mayoría de los espacios de exhibición. Esta negativa la ejerce no sólo la oposición política, sino los mismos "beneficiarios", quienes temen se cuestione su autonomía. Por otra parte, la propaganda gubernamental, en un intento por destacar el compromiso del Estado con la cultura, se desentiende de la participación de la empresa privada en la mayoría de las actividades oficiales ligadas a las artes visuales. Mientras los privados actúan como patrocinadores de concursos y auspiciadores de diversas

actividades del mundo del arte, existe entre ellos y la oficialidad una extraña relación mutua de necesidad y pequeños resentimientos. Si bien es cierto que la institucionalidad estatal financia la mayoría de las iniciativas vinculadas al arte contemporáneo, muchas no podrían existir sin el aporte de los privados. De este modo, nuestra situación no corresponde ni a la realidad de un circuito sometido a la "mercantilización", ni tampoco —a pesar de que presenta ciertas semejanzas— se trata del dominio de un Estado fuerte y omnipotente.

Ante este panorama se podría suponer que el arte contemporáneo en Chile ha demostrado una capacidad de supervivencia excepcional, en un contexto de precariedad marcado por la subvaloración económica y una falta de legitimidad social extrema. El escenario puede parecer crítico y nutrir los alegatos desesperados de los más alarmistas si lo comparamos por ejemplo con Brasil o Argentina. No obstante, sin dejar de dar cuenta parcialmente de nuestra realidad, este esquema general también la simplifica; especialmente si consideramos la reciente aparición de nuevas dinámicas que podrían desestabilizar el orden descrito.[19] Pareciera ser más productivo medir el campo del arte chileno en sus propios términos, en sus vínculos con nuestra historia cultural, sobre todo metropolitana, en tanto dicho relato ha sido articulado desde la capital a costa de importantes omisiones.

La particular relación que existe entre los aportes de privados y los fondos públicos tiene sus raíces en las tensiones culturales de la primera década de la dictadura militar. La fuerte identificación institucional –académica– que los actores culturales chilenos habían demostrado hasta ese momento se volvía inviable debido al contexto político. Hacia la segunda mitad de los años 70, con el *boom* económico que lleva a la consolidación de los *Chicago Boys*,[20] la empresa privada comenzó a financiar concursos y becas de artes visuales, en muchos de los cuales se destacaron figuras de la Avanzada que ya no contaban con el apoyo y sustento de la universidad. Esto genera problemas al proyecto "fundacional nacionalista" que el régimen intentó fracasadamente imponer como cultura oficial.[21] La imagen deseada de un Chile globalizado no encajaba con el gusto por un arte decimonónico de héroes patrios, batallas y estatuaria pública. Los grupos empresariales y financieros comenzaron a desplazar socialmente a los latifundistas como grupo hegemónico, lo que se asoció con la búsqueda de un modelo cultural más adecuado a un país exportable. Hoy en día, algunos trabajos de destacados artistas jóvenes problematizan este intento fallido de cultura oficial, y revelan su persistencia en un conservador deleite popular por dicha estética "patrimonial". Entre otros encontramos aquí los delirios pictóricos de Claudio Correa y los fotomontajes de Cristián Jaramillo, que parodian el nacionalismo "triunfalista" y sus significantes políticos.

Este fracaso de la dictadura por imponer un arte oficial genera lo que en aquella época se proclamó como la "apertura" cultural del régimen. Dicho relajamiento, aunque efímero y de bajo impacto social (si bien se financian los certámenes de arte crítico, la elite local sigue prefiriendo los paisajes del siglo XIX para decorar sus hogares), movilizó recursos privados hacia la esfera del arte. En parte fue un proceso de privatización de los canales de circulación y reconocimiento artístico, fortaleciendo iniciativas como "Amigos del Arte", que a través de figuras de la "aristocracia" local hizo beneficencia para el desarrollo artístico nacional. Pero sobre todo significó que el poder de nombramiento del campo del arte, históricamente resguardado por el Estado –que adjudicó dicha función a la Universidad de Chile— fue vaciándose de legitimidad a través de la práctica sistemática de premiar la militancia al oficialismo dictatorial: se repartieron prestigiosos galardones





CARLOS ALTAMIRANO. *Pintor como un estúpido* (detalle), 1985, instalación en la Galería Bucci, Santiago: pintura sobre ventanal y paredes, sábana, monitores con videos, espejos, escombros, dimensiones variables. Col. del artista.
Painter as a Fool (detail), 1985, installation in the Galería Bucci, Santiago: painting on front window and walls, sheet, monitors with videos, mirrors, rubble, variable dimensions. Artist's Collection.

nacionales e importantes puestos de la institucionalidad artística a figuras mediocres, lo cual alcanzó ribetes de escándalo público en el campo literario.

Es importante destacar que en este período, y paralelo a la clausura de la universidad, la circulación de textos a través de catálogos se articula como una forma de mantener la autonomía crítica. Ya en los años 80 los discursos estéticos y teóricos que se movilizan a través de los textos de exposición pasan a constituir el único lugar de independencia y autoridad del campo del arte local. Esto se convirtió en un elemento clave para el proceso de recuperación del espacio universitario a mediados de esa década. El rescate de la academia fue posible también parcialmente gracias a la legitimación externa de dichos discursos a través de su circulación internacional. La institución del arte en Chile se mantuvo en gran medida desde la práctica de la escritura. Pese a lo cual la institucionalidad artística anterior nunca dejó de ser un referente fundamental para la producción estética. Su relevancia se puede observar por ejemplo en el trabajo de Carlos Altamirano, cuya formación se da casi completamente fuera de los planteles universitarios. Su obra sostiene, sin embargo, una interlocución constante con la academia. Hay en él un padecimiento consciente de las imposiciones de la historia del arte local. En *Pintor como un estúpido* el peso de la pintura es una formalidad absurda, una palabra emplazada temporalmente en la vitrina de la galería, que le permite nombrar su versión personal (o “residual”) de la historia del arte. La única pintura es aquella que vemos por el ventanal hacia fuera. La imagen de esta pintura es señalada por la escritura, en este caso simultáneamente mínima y canónica (una ironía con la nueva institucionalidad textual).

La apropiación por parte del régimen de importantes canales de reconocimiento institucional pertenecientes al mundo del arte generó múltiples problemas dentro del campo artístico en el proceso de redemocratización. A pesar de los intentos de

remediar el desmantelamiento del aparato estatal mediante el aumento presupuestario e infraestructural, los gobiernos de la Concertación mantuvieron esta práctica de retribuir militancia a través de reconocimientos culturales (lo cual no sorprende, dado que el campo político no se caracteriza por entregar cuotas de poder gratuitamente). Aunque la utilización política del aparato cultural se intenta llevar a cabo en los tiempos de democracia con un mayor recato, dicha práctica se hace evidente por ejemplo en el mal llamado "arte público": basta observar al seudo-muralismo desarrollado en las estaciones de metro desde los años 90 hasta hoy.[22] La cultura ha sido instrumentalizada por la Concertación como una de las áreas de ventaja comparativa ante la oposición de derecha, lo que se materializa además en una tendencia hacia la carnavalización. Esta consiste en la promoción de producciones culturales de procedencia y calidad absolutamente disímiles para luego transformarlas en espectáculo público.

Todo lo anterior incide directamente en el campo del arte, que vive –de una forma u otra— casi por completo al amparo de la institucionalidad oficial. Así, gran parte de los espacios de exhibición quedan abandonados a su suerte, en franca desventaja ante la reciente fiebre centro–culturalista del gobierno. Entre los espacios con mayor trayectoria encontramos el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo, ambos pertenecientes a organismos públicos. El primero presenta una línea curatorial "mixta" cuyos montajes van de muestras internacionales enlatadas, presentaciones precolombinas, hasta importantes exposiciones de arte nacional como *Chile 100 años* (2001), y la Bienal de Arte Joven (cuya primera versión se inauguró en 1997). El Museo de Arte Contemporáneo, perteneciente a la Universidad de Chile, ha planteado en la última década una línea más acotada al arte moderno y contemporáneo —nacional e internacional— con muestras como las selecciones de las Bienales de Sao Paulo de 2002 y 2005, diversas individuales de artistas emergentes y consolidados, además de colectivas locales. Ambas instituciones apenas subsistirían sin las "donaciones" que hacen las empresas y las universidades privadas. El conjunto de los fondos, incluidos los aportes extraoficiales, no alcanzan siquiera para la manutención de los respectivos inmuebles. El caso del Museo de la Solidaridad Salvador Allende es ejemplarizador: pese a que posee la más importante colección de arte moderno y contemporáneo del país, las obras no están debidamente aseguradas, a lo cual se suma que gran parte de ellas se encuentra en un estado de deterioro que no permite su exhibición. Ante esto y tras una pugna política, el Estado adjudicó parte de su administración, por motivos supuestamente burocráticos, a una fundación privada perteneciente a un partido político. Esta resolvió expulsar a uno de los gestores del proyecto y convertir el Museo en centro cultural. De este modo la musealidad local es relegada a un segundo plano, mientras que sus obras pasan a ser el decorado escenográfico para actividades "culturales" de la más diversa índole. El mundo del arte observa espantado su desmantelamiento en plena democracia, ahora en nombre de "la cultura", aunque en realidad sirve a determinados intereses políticos.

Por otro lado, como parte del aumento presupuestario para la cultura se crea a principios de los años 90 el Fondo para el Desarrollo de las Artes (FONDART). Gran parte de los artistas nacionales que exhiben tanto en las instituciones mencionadas como en otros espacios oficiales, independientes o privados —incluidos sus paseos ocasionales por las instancias "comerciales"— lo hacen mediante el apoyo de esta fuente de financiamiento público.[23] Sin negar la importancia y el significativo aporte de dicho fondo para la producción estética local, es necesario hacer una revisión crítica de sus repercusiones en el campo del arte contemporáneo. Se percibe que determinados trabajos

han comenzado a manifestar una tendencia hacia la "burocratización del arte,[24]" llevando a algunos artistas a condicionar la producción de obras al resultado del concurso por obtener dichos fondos. Esta *fondartización* del arte[25] —presente incluso en la negativa a postular, obedeciendo inversamente a la misma lógica— se vuelve un dilema para muchos artistas que entran en negociaciones y luchas muy similares a las que se dan en otros circuitos respecto al arte "comercial". El FONDART como deseo y aversión crítica siempre está presente. Aunque hay que reconocer que si es que efectivamente las obras se han vuelto "previsibles", "correctas" e "intercambiables", como planteó una conocida crítica nacional, no se puede responsabilizar de esto al Fondo en sí. El conflicto es de los artistas y consiste en que —quiéranlo o no— terminan formando parte de la institucionalidad: cualquier afán de disidencia vive del respaldo oficial.[26]

No obstante, muchos artistas logran trabajar estratégicamente con el apoyo gubernamental; para estos la circunstancia de asistir a un financiamiento externo de su obra no implica necesariamente una pérdida de autonomía crítica (postulan a los fondos pero no lo convierten en una exigencia básica que comprometa la densidad de la obra). Esta situación aparentemente "bipolar" no se ha sostenido sin polémicas, ni desde el campo artístico propiamente tal, ni dentro de la propia institucionalidad cultural.[27] El escándalo mediático que generó el Simón Bolívar travestido de Juan Dávila en 1994 fue una de las primeras pruebas de autonomía a las que se ha visto sometido el FONDART. Este debió enfrentar la violenta reacción y cuestionamiento al trabajo de Dávila, que llegó a sobrepasar el campo cultural (extendiéndose al campo político regional).[28]

A pesar de que la institucionalidad gubernamental, como ya mencionamos, sustenta directamente la mayoría de los lugares de exhibición —especialmente aquellos con mayor trayectoria y permanencia—, algunos de estos espacios han ofrecido, con cierta rigurosidad, muestras de arte más experimental. Un ejemplo paradigmático podría ser Galería Gabriela Mistral.[29] A mediados de los años 90, pese a ser el espacio más oficial del arte contemporáneo se convirtió en uno de los más destacados, principalmente porque su línea curatorial denotaba un fuerte compromiso con la producción local de corte crítico, joven y experimental. Su posición de autonomía relativa fue uno de los primeros desplazamientos hacia el hoy denominado circuito de Extremo Centro,[30] por cuya trama delimitada se mueven –en sus distintas fases generacionales– sobre todo aquellos artistas egresados de las últimas promociones de las escuelas de arte del país. La importancia de estas redes está en que han logrado vincular espacios oficiales con independientes. La afinidad curatorial entre los diversos representantes de este núcleo "duro" ha permitido una articulación incipiente, generando un nicho de resistencia al populismo culturalista ejercido por las políticas gubernamentales. Entre los independientes destaca Galería Metropolitana, que ha conseguido negarse a la disolución inminente que afecta a las iniciativas autónomas a través de su particular localización: la galería es una ampliación de la propia casa de los directores, ubicada en un barrio pericéntrico de Santiago. Metropolitana se ha convertido así en una plataforma física de vínculos con iniciativas alternativas, la cual provee continuidad y contacto con otras organizaciones independientes locales y extranjeras (un ejemplo es su participación en la VII Bienal de la Habana, en 2000).

En contraste con este circuito existe el singular fenómeno de las galerías de Avenida Alonso de Córdova ubicadas en Vitacura, las cuales conviven con las *boutiques* más exclusivas en el barrio alto de la ciudad. En esos espacios se exhibe lo que la crítica local ha denominado "arte blando", una producción artística sin apellido, con aspiraciones



Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, revestido por gigantografía publicitaria de *L'Oréal*, 2002.
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, covered by *L'Oréal* advertising billboard, 2002.

meramente decorativas. El arribismo desinformado que encontramos aquí es una versión menos pudorosa de populismo estético, que se retroalimenta además de un descollante éxito comercial (que contrasta tristemente con la casi nula comercialización del arte contemporáneo "duro" del Extremo Centro). En una ciudad cuya segmentación territorial es casi coincidente con las divisiones socioeconómicas, las distancias entre ambos grupos, sociales y culturales, fue durante muchos años casi inviolable. No obstante, últimamente hasta los artistas más respetables realizan breves pasantías por el despliegue exótico del barrio Vitacura. Quienes efectúan sus visitas son sobre todo los más jóvenes, que exhiben preferentemente en Galería Animal debido a que lleva algún tiempo posicionándose como el único espacio del sector con intenciones curatoriales de arte contemporáneo. Su ejemplo ha sido emulado por otros de la zona, sobre todo de un modo defensivo, protegiendo el legado de su trayectoria, e incluso llegando a invertir enormes recursos en publicaciones que explican en un párrafo lo que es el arte conceptual o la "instalación" y por qué es inexhibible y consecuentemente cuestionable.

Pese a que económicamente la aportación de privados es ínfima en relación a los fondos que se invierten desde el aparato público, existen algunas iniciativas relevantes. Aunque generalmente las empresas involucradas tienen una visión bastante limitada de los beneficios de su colaboración con el campo del arte, aparte del atractivo de las ventajas tributarias que les asegura el Estado. Básicamente, el vínculo se establece en términos de publicidad directa. Podemos plantear, como metáfora de esta mezquindad simbólica y material, el fenómeno del Museo Nacional de Bellas Artes revestido. Durante cuatro meses en el año 2002, el Museo estuvo envuelto en gigantografías de L'Oréal a cambio de que la empresa efectuara una limpieza y restauración cosmética a la fachada del recinto. El director de la empresa en Chile declaraba filantrópicamente que el gesto buscaba colaborar en el "rejuvenecimiento de edificios nobles de Santiago". Las empresas locales, por su parte, son las que menos cotizan el rendimiento simbólico de su asociación con el mundo del arte –los concursos más importantes son realizados por transnacionales—, sobre todo porque no observan en dicho campo, particularmente en su público, un nicho de mercado significativo. En la mayoría de las exposiciones, especialmente en la última

década, el grueso de la concurrencia está conformado por la población en aumento de estudiantes de arte.

De esta manera las iniciativas privadas más relevantes, sobre todo los concursos, conllevan una suerte de corporativización del arte, que opera a modo de canje: los recursos se invierten amarrados a una serie de imposiciones a las propuestas dictadas por las unidades de *marketing* de las empresas patrocinantes. En determinados casos se les sugiere indirectamente la representación de los colores corporativos del producto mediante instructivos sobre el tipo de imagen asociada a la marca (Kent Explora), o que de una u otra manera la marca comercial esté presente (Absolut y su envase característico). Frecuentemente se impone una temática tipo *slogan* que debe ser asumida por los artistas como discurso plástico.[31] Contra lo difícil que pareciera articular productivamente dichas restricciones, algunos artistas emergentes han logrado zanjar el dilema con lucidez. Paradójicamente, los resultados han demostrado ser bastante experimentales, incluso llegando a convertirse para los artistas jóvenes en una alternativa a la producción de obras para el Estado. En la versión 2002 de Kent Explora, Sebastián Preece utilizó el incentivo económico entregado por la empresa como materialidad: cambió la cifra total por monedas de un peso, cuyo valor individual es tan pequeño que se vuelve insignificante. Así, el metal fue utilizado como cualquier otra materia prima, participando sin jerarquía en su instalación disruptiva. La empresa finalmente le entregó el primer premio. Además aparecieron algunos espacios de exhibición pertenecientes a grandes empresas que han conseguido posicionarse en el circuito de Extremo Centro, como Sala Telefónica y Galería Gasco. Esta última, por ejemplo, ha logrado mantener un cierto nivel curatorial, incluso captando aquellos artistas de las generaciones mayores que se niegan por principio a pisar el circuito "blando" de Vitacura. Al mismo tiempo la galería realiza exposiciones a partir de ejercicios nimios, como encargarles a los artistas que decoren los balones de gas de la compañía para su posterior exhibición.

No obstante, a pesar de este contexto de donativos públicos en gran escala y proliferación de concursos corporativos, el artista chileno vive una situación de inestabilidad constante. Ante la imposibilidad de vender –incluso a los precios bajísimos en que se intentan transar las obras—, debe obligatoriamente encontrar otra manera de sustentarse. La mayoría de los artistas trabaja de forma independiente y frecuentemente se ocupa en dos o tres empleos además de sus labores de producción visual. Durante gran parte del siglo XX el artista local se mantuvo gracias a la docencia, lo que ayudó a dinamizar el espacio universitario como un importante lugar de debate y producción crítica: la reflexión propia del taller se trasladaba a la sala de clases. Debido al desmantelamiento brutal de la Universidad que llevó a cabo la dictadura, esa opción se frenó durante casi quince años. Algunos artistas se mantuvieron ahí aunque con muchas dificultades, y en una soledad abismante. Sin embargo, como lo constatan destacadas figuras de la Avanzada, en cuanto se presentó nuevamente la posibilidad se volvió a ingresar al espacio académico, lo cual sigue siendo una elección frecuente (la frenética proliferación de escuelas en los últimos años es una ayuda para el prospecto de la docencia).

Hoy en día se han diversificado las opciones para los artistas: algunos trabajan en dirección de arte para cine o televisión, mientras otros optan por el diseño o la fotografía; en muchos casos han terminado trabajando para la institucionalidad cultural del Estado.[32] La imposibilidad de vivir del arte ha fomentado la creación de ciertas mitificaciones que idealizan el espacio artístico como incontaminado por las vilezas del mercado.

En Chile aún se pueden encontrar artistas que sostienen la idea del arte como una zona de resguardo. En algunos casos esta situación ha generado una relación fóbica con el mercado que bordea una fetichización inversa (como si la ausencia de relaciones de lucro económico en el arte, que en el contexto local constituye una imposición más que una alternativa, asegurase de por sí un rendimiento crítico). La realidad marginal del circuito local podría llegar a convertirse, de este modo, en un discurso celebratorio que oculta diferencias reales y permite sobreidentificaciones románticas e inadecuadas (ser un dominado en el campo cultural no es igualable a otras subalternidades sociales). En casos extremos se llega a simular iniciativas de autonomía en su estilo "precario" y no en sus contenidos reflexivos.

Es el caso de la tendencia de vitrinas de arte que involuntariamente inició h10. Esta diminuta galería autogestionada consiste en una pequeña vitrina (90 x 60 cm) subarrendada a un local de radio-taxis ubicado en una esquina céntrica de Valparaíso. Con este gesto de apropiación, mediante la infiltración en un espacio popular, se pretende cuestionar el uso político del valor simbólico de la ciudad que hace el gobierno para su autopromoción, metáfora crítica de la relación utilitaria con el arte que frecuentemente han demostrado tanto la empresa privada como el aparato estatal. Este emplazamiento es también una estrategia de inversión: h10 alquila un lugar simbólico de la cultura popular para legitimar el arte contemporáneo. Después de algún tiempo una segunda galería de arte se instaló en otra vitrina, tres veces el tamaño de h10 y a sólo algunos pasos de distancia. La nueva galería se ubicó coquetamente frente al edificio que ocupaba en ese momento el Consejo Nacional de la Cultura. Su efímera existencia terminó casi conjuntamente con el traslado de dicha institucionalidad cultural a otro sector de la ciudad. Pierde importancia si el objetivo del nuevo espacio galerístico fue desafiar o seducir a la oficialidad, al final sólo logró demostrar su apego casi mecánico a ella. De este modo, una posible amenaza pareciera hallarse en la repetición simultáneamente paródica e involuntaria de las prácticas "neopopulistas de mercado" ejercidas por gran parte de las políticas culturales, en las que el derroche indiferenciado pareciera dirigirse preferentemente a generar ruido publicitario.

Con todo, y a pesar de las demandas por entretenimiento colorido de alta velocidad, un importante segmento del arte contemporáneo local –como asimismo un sector pequeño pero fundamental de los espacios oficiales— ha sorteado las dificultades, ejerciendo desde posiciones muy diversas una necesaria desfachatez respecto al medio. Quizás efectivamente este sea "un lugar pobre, deteriorado, devaluado y decadente",[33] pero los artistas que logran trabajar con distancia crítica reconocen las marcas vivenciales que intensifican su posición. Las obras problematizan, de modos absolutamente heterogéneos, diversos sitios posibles en este contexto. Se trata de una producción artística a veces intimista pero rara vez indolente ante la realidad cultural y sociopolítica que la sustenta. Esto no implica posturas artísticas sobrediscursivas, panfletarias o "ilustrativas", sino que la intensidad se asoma más bien a través de pequeñas sutilezas, trampas, y equívocos intencionales. El humor parece estar de regreso como arma crítica y estética, y también como una forma de irreverencia ante las autoridades. Los maestros en las escuelas observan –con cierta satisfacción— como esto lo llevan a cabo sus mejores alumnos (y a veces uno que otro colado autodidacta). Algunos inclusive demuestran una encantadora capacidad de lograr todo esto mientras pintan un paisaje al estilo del realismo francés del siglo XIX. Todas ironías propias de nuestra pequeña *comedia del arte*.

(1) Interesa establecer que la interpretación propuesta aquí refiere a una lectura de tipo histórico y contextual. Un análisis de carácter sociológico que contempla la relación entre arte, mercado e institucionalidad cultural será abordado en la última parte de este trabajo.

(2) Denominaciones propuestas por Nelly Richard para caracterizar el arte y el pensamiento crítico producido en Chile bajo el período dictatorial. Ver *Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973, Art and Text*, Melbourne, 1986 y *La insubordinación de los signos*, Cuarto Propio, Santiago, 1994.

(3) El problema que implica una escritura de la historia desde su experiencia local, excéntrica, ha sido trabajado dentro del marco de los estudios culturales de la subalternidad por Gayatri Chakravorty Spivak en textos como *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, Routledge, Londres, 1987, particularmente en el capítulo dedicado a la historiografía: *Subaltern Studies: Deconstructing Historiography*.

(4) Para un análisis sobre la influencia del dato internacional en el contexto del arte chileno ver Pablo Oyarzún, *Arte en Chile de veinte, treinta años*, en *Arte, visualidad e historia*, La Blanca Montaña, Santiago 1999.

(5) Gaspar Galaz y Milan Ivelic, *La pintura en Chile: desde la Colonia hasta 1981, Chile arte actual*, ambos publicados por Ediciones Universitarias de Valparaíso, en 1981 y 1988 respectivamente.

(6) Se destacan aquí las figuras de Fernando Balcells, Diamela Eltit, Ronald Kay, Enrique Lihn, Patricio Marchant, Justo Pastor Mellado, Gonzalo Muñoz, Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Adriana Valdés.

(7) Se trató del único espacio universitario en donde se pudo entrar en contacto con determinadas referencias teóricas provenientes del campo de la filosofía, la estética, la lingüística, la literatura y la historia en un momento de regresión cultural. Dicho Departamento fue dirigido por Cristián Huneeus y contó con la participación de un amplio espectro de intelectuales de variadas posturas ideológicas, como los poetas Enrique Lihn y Nicanor Parra, los filósofos Ronald Kay y Patricio Marchant, entre otros.

(8) Es preciso recordar que la Escena de Avanzada no sufrió el rigor disciplinario de la persecución y la censura gracias a sus estrategias de camuflaje y mimetismo, y su empleo de un lenguaje conscientemente críptico que hacía invisible su sentido a las regulaciones de la dictadura.

(9) Para una revisión de las relaciones entre la Avanzada y las ciencias sociales ver Richard, *op. cit.*, 1994.

(10) Se destacan Natalia Babarovic, Carlos Bogni, Rodrigo Cabezas, Hugo Cárdenas, Arturo Duclos, Nury González, Josefina Guilisasti, Pablo Langlois, Sebastián Leyton, Álvaro Oyarzún, Bernardo Oyarzún, Pablo Rivera, Mario Soro, Manuel Torres, Bruna Truffa, Rodrigo Vega y Alicia Villarreal; y dentro de la generación inmediatamente posterior, egresada de las universidades a comienzos de los 90, destacamos a Mónica Bengoa, Claudio Correa, Ignacio Gumucio, Voluspa Jarpa, Mario e Iván Navarro, Cristián Silva y Francisco Javier Valdés, entre otros.

(11) Descontando los centros de formación tradicional como las universidades Católica y de Chile, habría que incluir además las universidades privadas abiertas desde mediados de los 80 hasta hoy sólo en Santiago, como ARCIS, Finis Terrae, Mayor, El Desarrollo, UNIACC, Andrés Bello, por nombrar las más consolidadas.

(12) Para un análisis de este problema, remito a los capítulos primero *Contexto, postmodernidad y academia*, y tercero, *Postmodernidad y política cultural*, de Steven Connor, *Cultura Posmoderna*, Akal, Madrid, 1997. Para un análisis local: Enzo Faletto, *Transformaciones culturales e identidades sociales,* en VV.AA. *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada posmoderna*, Buenos Aires, CLACSO, 1988.

(13) A este respecto hay que destacar la participación en importantes eventos internacionales de diversos artistas locales surgidos de las últimas generaciones. Considerando solamente las bienales, habría que resaltar la presencia de Claudio Correa, Patrick Hamilton, Sebastián Preece y Carolina Salinas en La Habana; Juan Céspedes, Livia Marín, Mario Navarro, Carolina Ruff, Demian Schopf y Camilo Yáñez en Mercosur; Patrick Hamilton en Sao Paulo; Patrick Hamilton, Cristián Silva Avaria y Camilo Yáñez en Cuenca; Patrick Hamilton e Iván Navarro en Praga; y Máximo Corvalán, Claudio Correa e Ignacio Gumucio en Shangai.

(14) Dentro de la Universidad de Chile, es importante destacar el programa de magíster de artes visuales, única formación de posgrado para la práctica artística. Su importancia está justificada además por su planta docente, dentro de la cual destacan los artistas Francisco Brugnoli, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Arturo Duclos, Enrique Matthey y Pablo Rivera; y desde el ámbito teórico, Pablo Chiuminatto, Pablo Oyarzún, Carlos Pérez, Sergio Rojas y quien escribe. Varios de los artistas más jóvenes de la selección hecha para este libro son egresados de este programa, y su obra fue reunida en una exposición colectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago durante el año 2002, que culminó con la publicación del catálogo *Frutos del país*, bajo la línea editorial del propio magíster, La Blanca Montaña, edición a cargo de Gonzalo Díaz.

(15) Confusión que se debe en gran medida a una lectura ligera, mecánica y atrasada de los estudios culturales latinoamericanos que hace algún tiempo estuvieron de moda en ciertas universidades estadounidenses.

(16) Según los datos del PNUD, se registran 129 galerías de arte en Chile. Ver *Desarrollo humano en Chile. Nosotros los chilenos: un desafío cultural*, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2002, p. 152.

(17) Nos referimos a Galería Animal, ubicada en el sector "comercial" de Avenida Alonso de Córdoba. Sin embargo, desde el año 2002 hacia acá han aparecido una serie de propuestas, agentes y espacios que buscan comercializar el arte chileno, fomentar el coleccionismo y dar a conocer el arte contemporáneo local en el exterior. Aunque no quisiéramos formular un diagnóstico apresurado, estas instancias podrían significar una mayor interlocución de agentes locales con el mercado del arte internacional.

(18) Esto se ha planteado en más de una ocasión por diversos especialistas internacionales. Sin embargo, se debe sobre todo a un desconocimiento del arte chileno, aunque también a la marginalidad de la investigación y teoría del arte en Chile.

(19) Muy recientemente el arte contemporáneo local se ha visto repentinamente revuelto por una vorágine de nuevas iniciativas, entre las cuales encontramos la aparición de nuevos espacios, inéditas visitas —en cantidad y calibre— de curadores y críticos interesados por la producción artística, un repentino interés por recopilar y archivar documentos relativos a la producción visual nacional, como también alientos editoriales de diversa índole (entre éstos últimos se podría situar también el presente libro).

(20) Nombre con que se ha designado a un grupo de economistas que cursaron estudios de postgrado en la Universidad de Chicago, que se consolidaron como la intelectualidad de la dictadura militar.

(21) Ver Carlos Catalán, *Estado y campo cultural en Chile, Programa FLACSO-Chile*, n. 113, diciembre de 1988.

(22) No obstante debe reconocerse que recientemente las autoridades del campo del arte han consolidado ciertos logros. Los premios nacionales otorgados a Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn son muestras de aquello.

(23) Los fondos de cultura alcanzaron en el año 2005 una inversión de 15 millones de dólares. Dichos fondos representan el 50.4% del presupuesto total del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Ver *Plan de trabajo*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Valparaíso, 2005, p. 6.

(24) El término lo tomamos de Nelly Richard. Ver entrevista de Macarena García a Nelly Richard: "Arte, política y medios", **El Mercurio**, Santiago, 19 de diciembre de 2004. p. E7.

(25) "El FONDART es un aporte en muchos aspectos, pero no sería mala idea evaluar sus resultados. Creo que está indirectamente, sin pretenderlo, sólo por el efecto que produce llenar las bases, determinando una manera

de hacer arte". Carlos Altamirano, en Mónica Bengoa y Carlos Altamirano. *Cuestionadores por vocación. Conversación con Elisa Cárdenas,* **Revista Pausa**, Santiago, n. 3, marzo de 2005. p. 61.

(26) Por ejemplo, el Encuentro de Espacios Independientes organizado por Hoffmann's House, llevado a cabo en Valparaíso en marzo de 2005, fue uno de los proyectos más costosos del año 2004, lo que llevó a algunos de sus participantes a plantearse la pregunta: "¿Independientes de qué?".

(27) Hilda Yáñez anuncia su ingreso al circuito FONDART tras casi cinco años de producción autogestionada proclamando: "Hilda también es bipolar (A veces pide apoyo institucional)" Hilda (un colectivo de tres artistas jóvenes) es autora de un *Pasquín de arte y contingencia*, relato testimonial *cargado de humor y faltas ortográficas. Hilda Yáñez, Canon. Mi pequeña historia del arte. 2000-2004*, Santiago, p. 7.

(28) Se trató de un proyecto colectivo denominado *Escuela de Santiago* (1994), financiado por el FONDART, consistente en el envío sucesivo de cuatro series de postales que reproducían las obras de Juan Dávila, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn y Arturo Duclos. La imagen de Bolívar causó reacciones no sólo en los medios de comunicación local, donde una diversidad de figuras públicas cuestionaron el valor "artístico" del trabajo, sino causó además indignación en países vecinos, lo cual se tradujo en quejas a nivel diplomático.

(29) Entonces dependiente de la División de Cultura del Ministerio de Educación.

(30) Tomamos el término del conjunto de exposiciones realizadas entre diciembre de 2002 y enero de 2003 que delimitó el espacio institucional del arte experimental santiaguino. *Extremo Centro. 7 espacios de arte contemporáneo,* Área de Artes Visuales, Santiago, 2002. Participaron el Museo de Arte Contemporáneo, la Galería Gabriela Mistral, la Galería Metropolitana, la recientemente desaparecida Galería Muro Sur, el Centro de Artes Visuales, la Galería BECH y la Galería Balmaceda 1215. A los anteriores podríamos agregar, como parte de dicho circuito, el Centro Cultural Matucana 100.

(31) El Concurso Latinoamericano Energía y Vida, de la multinacional eléctrica ENERSIS, es elocuente al respecto. El ganador del primer lugar, Arturo Duclos, había declarado antes de ser premiado: "Mi propuesta indaga sobre metáforas de índole material y espiritual relativas al contrapunto energía y vida [...] Al centro, el fuego serpentino, alegoría energética, que entrega el orden plausible para la creación de la vida". Catálogo *Concurso latinoamericano de pintura ENERSIS 2001: Energía y vida,* Grupo ENERSIS/ENDESA, Santiago. s/p.

(32) Los cargos de más de la mitad de los espacios oficiales son ocupados por artistas. Sólo por mencionar algunos: el director del Museo de Arte Contemporáneo es Francisco Brugnoli, Galería Balmaceda 1215 es dirigida por Ximena Zomosa, mientras que el encargado del área de artes visuales de Matucana 100 es Camilo Yáñez.

(33) Esta frase se la tomo prestada a Roberto Aedo, quien la utiliza para referirse a Cartagena —conocido balneario chileno— en la narrativa de Adolfo Couve, autor de *La comedia del arte*. El libro cuenta la trágica historia de Camondo, un pintor convencidamente realista y su voluptuosa musa Marieta, quien lo traiciona con un fotógrafo charlatán.

Art & Context
Three Decades of Aesthetic Production in Chile

Guillermo Machuca & María Berríos *

An analysis that tackles certain contextual aspects of Chilean art in the last three decades—historical questions decisive to the formation of its visual arts field— from the outset, must take two things into consideration. First, a periodization that grows out of contextual problems that have given shape to Chilean art since 1973; second, a recognition of these problems and the way they have specifically influenced the field of visual arts.

The periodization employed here lies on certain historical facts that have marked the political history of the country. From this perspective, a first moment would go from the military coup in 1973 to the return of democracy in 1989 (this chronological definition takes into account a series of precedents from the political art produced in the 1960s). The second moment would begin with the return of democracy and continue into the present.

Certain historical-contextual problems have been chosen to show their productive connection to the formal and linguistic transformations of art and of art criticism. It is crucial to understand the relations that arise between art and context in terms of the tensions linking the art field to its socio-political background, art discourse to the university, and art production to the market and cultural institutions.[1]

Both the chronology and the contextual considerations suggested can be articulated in terms of their evolution in time, that is to say, by considering the period that goes from 1973 to the years after the return of democracy. This involves an *interpretative* reading which lies on the fact that any historical perspective is posed within the temporal and spatial constraints imposed by the present. Hence, the evolution of Chilean art from the military coup until today would be wholly inefficacious for art criticism and history if not conceived from the problems that make up the current art context, whether through continuity or difference with art before redemocratization. This issue leads to a fourth problem: the conflictive relationship with the international context and how it has influenced the local scene. This has obviously concerned Chilean art from its origins in the Republic until well into the 20th century; this is a particularly engrossing issue today given the increasing atrophies of locality in its *criollistas* or vernacular manifestations. The ubiquity of this historical problem (and all the readings that have emerged around issues of difference, copy, translation, integration) have given rise to critical reflections on the value of our cultural and national identity. Along these lines, the critique –originated in the issues of cultural dependency raised in the 1960s— practiced in the discourse of the *Escena de Avanzada* (Advanced Scene) or *Nueva Escena* (New Scene)[2] during the dramatic years of the military dictatorship must be remarked. The prominence of this critical thinking has to do with its practical and theoretical foundations on the multiple

* The three first sections of this text were developed by Guillermo Machuca. The last by María Berríos.



relations they traced between centers and peripheries (conceived not only in political and geographical terms, but also in terms of gender). [3]

The problem of the international context has become decisive in considering contemporary Chilean art. From the beginning of the Republic through the first half of the 20th century, Chilean art has been conceived as an undiscriminating importation of different languages; taken from their original contexts, most of these languages have arrived in a fragmented and incomplete state, estranged from their contexts of origin. Starting in the 1960s, a critical consciousness of this historical determination gave Chilean art its most incisive and distinguishing trait, thus separating it from earlier art.

Considering the importance of the international context –and keeping in mind the problems connected to the relations between art and politics, art and the university—, Chilean art after the return of democracy can be read in terms of three major problems: a growing lack of certain political and social topics in the most recent artworks; the inception and consolidation of post-critical discourses and so-called cultural studies at the university, and the resulting academization of art; and a renewed conception of international information as a result of so-called global culture (or the *North Americanizing* of the planet, to use Mari Carmen Ramírez's term). These issues have transformed what is understood as the *local*.[4]

PATRICK HAMILTON.
Carretilla Sanhattan, 2004-2006, carretilla, duratrans, 55 x 125 x 66 cm. Col. del artista.
Sanhattan Wheelbarrow, 2004-2006, wheelbarrow, duratrans, 55 x 125 x 66 cm. Artist's Collection.

ART, CONTEXT AND POLITICAL DISCOURSE (1973 – 1990)

In Chile, the relations between art and politics have been the relations between aesthetic representation and political representation. In terms of the modernization of Chilean art, this connection is decisive when it comes to explaining the evolution of both

visual production and the critical discourse on these connections. Hence, modern or avant-garde art in Chile could not have emerged unless art had opened up to the socio-political field (that is to say, an art critical of academic bourgeois modalities, to use a term from the tumultuous 60s). Or, conversely, such art would not have emerged unless certain political and social contents had become the concerns of the art world. According local historiography,[5] this process begins in the 60s with a criticism of aesthetic representation. This criticism entailed a questioning of the tradition that had regulated the so-called "Fine Arts" system, and it was mainly aimed at an illusionist and disinterested conception of painting. Along with the criticism of pictorial representation, Chilean society was increasingly political at that time. It is possible, then, to understand the emergence of "the modern" in Chile as a double process that entailed a modernization of both the aesthetic and political fields –this last clearly towards the left. All avant-gardes imagine a utopia where an aesthetic revolution is linked to a revolution in the civil society. This dual process, however, does not necessarily presuppose a mechanic dependence between these two fields (the so-called historical or heroic avant-gardes did not presuppose this either).

In many ways, the asymmetry between the art discourse and the political discourse was exacerbated in the final years of Eduardo Frei Montalva's (1964-1970) Christian Democratic government. Except for art linked to the simple reproduction of certain illustrative messages (propaganda images, political mural-making, epic-illustrative discourse or any icon or text at the service of a radical discourse and its representations), the most radical Chilean art of the time (in linguistic and formal terms) showed its political stance by privileging a criticism of aesthetic representation as a prelude to a criticism of the most conservative modalities of society and culture in general (early José Balmes, for instance, and above all, objects by Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz and Juan Pablo Langlois).

This fact reveals a premise in the historical relations between art and politics in terms of the legacy of the heroic avant-gardes and in terms of Chilean art immediately before and after the military coup: there is an essential gap between the development of an extremist political discourse (on the left or the right) and the most experimental artistic tendencies. A political narrative requires a temporary suspension of the vertigo inherent to artistic production. Political discourse needs limited and stable representations, it needs to consolidate certain stereotypes (stereotypes represent death or the freezing of art's flow, states Roland Barthes).

Hence, the politicization of art has shown that the boundaries between aesthetic production and discourse developed outside that production can not be conceived without a prior critical definition of art as an institution. Is art, and the artist, political when reproducing certain social narrations? Or is it political when it discusses certain handed-down aesthetic ideas, when it questions the institutional nature of art? The utopian idea of a symmetrical correspondence between these limits proved a historical failure; it has been widely recognized as such by modernist (in the Adornian and Greenbergian sense) art and criticism.

In the specific case of politically committed art, this failure culminated with the 1973 military coup. The coup meant the "fall" of the idea of the political artist, or even the artist with a social conscience, except for those who continued to make such work in exile (Balmes, Guillermo Núñez, for example). The crisis of traditional aesthetic representation effected by political art (that is to say, the crisis of academic art and its illustrative expansion into the political and social field encouraged by a wide range of artists starting

in the sixties and into the last days of Salvador Allende's administration) defined so-called modern art in Chile until the violent crisis caused by the coup and the institutional breakdown it provoked.

It is necessary to clarify that not all progressive art before the military coup was characterized by a merely illustrative relation to a political or radical discourse. Some of the avant-garde art of the day (Balmes's liberated gesture, Brugnoli and Errázuriz's objectual art and other deconstructive operations) showed a clear respect for the fine line between servile and mechanical illustration (that was sometimes emphatically propagandistic) and productive representation. Productive representation encouraged a critique of art as institution while it supported an expansion into the social vertigo. In many ways, this last conception of political art is the one behind the linguistic and formal operations in keeping with the *Avanzada's* discourse.

During the military dictatorship, the *Avanzada* developed an aesthetic discourse aimed at working in the middle of a *crisis* of representation. It was a consciously metaphorical and elliptical critical discourse carried out within the repressive and authoritarian context. Unlike earlier modern art, the *Avanzada* was not limited to mere ideological opposition; it also employed a mobile strategy. On a somatic level, it appealed to the recognition of a convalescent individual and social body, emphasizing the viral condition implicit to an aesthetic of crisis.

The *Avanzada's* art, then, should not be understood as a striking avant-garde rupture from what came before. A sizeable segment of the *Avanzada's* artwork was modeled after certain expansive aesthetic practices carried out by earlier political artists, specifically artists who used objects and photographs and who moved the picture and painting into an urban space. Yet, this apparent continuity was re-signified by an experimental critical discourse (mainly, by the *Avanzada's* discourse) based on new conditions determined by the crisis in meaning resulting from the coup.

The *Avanzada's* discourse was not limited to mere artistic modernization; it also entailed the development of a discourse that mirrored the modernization exhibited in visual production. From this perspective, what was needed was more than just a discourse immune to the old academic and political representations. What was needed was the support of a discursive corpus that would give the *Avanzada's* critical gesture a *groundbreaking* nature. At that moment, certain fitting notions mainly taken from so-called French post-structuralism, psychoanalysis, feminism and post-Marxism were imported.[6] Due to the rejuvenation of the critical field, the concepts of aesthetic and political representation could no longer uphold the cartography lay out by earlier political art. In a way, the *Avanzada's* discourse produced a true epistemological framework that embraced aesthetic as well as political and religious narratives. All of these accounts were combined to create a true baroque mosaic that parodied the supposed unity of the official discourse. Thus, the neo-avant-garde discourse developed under military dictatorship could recognize itself through the figure of the *avanzada* provided we understand it as a literary figure. What does that entail? Simply that with this figure, a linguistic consciousness about art and literature begins. Such self-recognition was possible thanks to its unique profile within a certain *context* (oppositional art and official authoritarian culture). Without this clear profile, the Escena de *Avanzada* would be unthinkable.

At that time and under those political and social conditions, the art world was divided into four large segments: official art (primarily on the university campus), political art (reactivated in exile), oppositional or protest art (in direct opposition to the

regime, though removed from the formal and linguistic advances of so-called neo-conceptualism) and finally the *Avanzada's* discourse and critical art (related to political art but against its idealistic tendencies and in outright opposition to the conservative tradition of academic art).

Unlike official art or oppositional art, the *Avanzada's* discourse constituted a deconstructive option; it focused on dismantling certain stories immune to the traumatic effects that the military coup and its violence entailed for the individual and collective body. Most of the *Avanzada's* artwork was conceived through the fluctuations of an individual body subjected to coercion and public suffering (Eugenio Dittborn's mediated faces and bodies, Carlos Leppe's mimetic and parodic body, Raúl Zurita and Diamela Eltit's sacrificial body, Juan Dávila's obscene bodies). From this perspective, the cultural scene was privileged when it came to examining the false consciousness inherent in notions like history, nationality, homeland or any of the other essentialist categories of identity that had been resuscitated by the official discourse or prolonged by the epic political discourse. The *Avanzada's* critique of the identity-based symbolic cultural representations facilitated a new way of conceiving the relations between art and politics.

The symbolic violence experienced during the authoritarian period, expressed in the dismantling of the welfare state through the dogmatic implementation of a neo-capitalist model (defined by the regime's ideologues by the convenient euphemism "social market economy"). This model effected the privatization of the major public companies, and the violence it entailed had a paradoxical positive and negative effect on art. The negative effect consisted of removing the leaders of Chile's main art school (at that time, the Arts Faculty of the University of Chile). This fact aborted any reflection on the theory and practice of contemporary art and its evolution. On the positive side, though, it reaffirmed the *Avanzada's* independence from a university controlled by the government (except for the University of Chile's Departament of Humanities at the Faculty of Engeneering). [7]

In a certain way, the *Avanzada's* discourse benefited from the cultural standstill that took place during the first years of the regime. This situation removed the *Avanzada* from the dogmatism of the sixties-inspired radical discourse. Hence, the *Avanzada* found a place at the margins of the rigid schemes laid out by both illustrative epic art (which was revived in the late seventies and had a certain public hegemony during the so-called "era of protest" from 1983 to 1989) and by art supported by official culture. Illustrative art and official art preferred the continuity of their modes of representation; they avoided the discontinuity implicit in an institutional rupture. In a certain way, both could be said to support continuity in the process of democratic restoration. At a convenient distance from the official discourse supported by the regime —but within the limits of the tolerated, when necessary— [8] the *Avanzada* made use of the fractured figures of metaphor and ellipsis. This strategy of detour was not just a defensive attitude focused on avoiding censorship. It also entailed a cartographical positioning in relation to official or residual academic discourses, even those of social sciences (aimed at an explanation that could scientifically justify the defeat of the left).[9]

TIME OF PROTEST AND THE RECOVERY OF DEMOCRACY

The outline put forth above defines the fields of visual arts and literature during the second stage of the military dictatorship (that is to say, from the late seventies until the brutal crisis of the neo-liberal economic model in 1982). The third stage of the



IVÁN NAVARRO.
Hoyo rústico / Rustic Hole, 2004, tubos fluorescentes, madera, espejos y energía eléctrica. 10 x 100 x 100 cm. Col. The Speyer Family, Nueva York.
Hoyo rústico / Rustic Hole, 2004, fluorescent tubes, wood, mirrors and electric energy. 10 x 100 x 100 cm. The Speyer Family Collection, New York.

dictatorship entails the return from exile of a large number of intellectuals, politicians and artists. It also coincides with an economic crisis exacerbated by an international recession and its repercussions for the social body. Known as the "period of protests", that moment is one of the most dynamic in Chilean art before the return of democracy. Along with the gradual decline of the *Avanzada's* discourse, the visual arts experience a tension or a dynamic provoked by the convergence of different voices that sometimes contradict the more Calvinist strains of the experimental critical discourse. These voices begin to oppose the disciplinary framework that that discourse had set up. This new dynamic entails a defense of the traditional language of painting (inspired at that time by what was happening on the international art scene, specifically neo-Expressionist art and the Transvanguardia that, in Chile, were led by Samy Benmayor, Bororo, Pablo Domínguez, Omar Gatica and Francisca Núñez). It also involves spreading its critical breadth to traditional painting (as Dávila and Carlos Altamirano had suggested). And finally it implies moving into the fields of installation and object art (Brugnoli, Errázuriz, and mostly Gonzalo Díaz).

Though certain elements of the *Avanzada's* experimental political discourse lost validity starting in the second half of the eighties, this did not necessarily mean a lessening of the political vigor that had characterized Chilean art until that time. The social movements that longed for a viable return to democracy were led by outstanding figures from the worlds of politics and culture. In a certain way, these movements favored a return to illustrative epic art in their propagandistic and mural manifestations.



CLAUDIO CORREA.
Pintura de guerra, 2004, óleo sobre tela recortada adosado al muro, dimensiones variables. Col del artista.
War Paint, 2004, oil on cut canvas attached to the wall, variable dimensions. Artist's Collection.

Nonetheless, this return did not have a major influence on the art associated with neo or post avant-garde movements. It did not mean a decisive transformation in the contents and languages used in the Avanazada's last pieces or in the work produced by graduates from universities such as the University of Chile, the Catholic University the disappeared Institute of Contemporary Art or the recently opened ARCIS.[10]

Another reason for the decline of the *Avanzada* at this time is the fact that some of its most eminent representatives launch international careers (Dittborn with his airmail paintings, for example), while others experience a dry spell or temporarily withdraw from the art world (CADA and Leppe). Another factor is the fact that some of the *Avanzada's* key theorists and artists are included on the curriculum of public and private art schools.[11]

After the return to democracy in 1989, the primary institutions that have affected the current Chilean art scene (universities, museums, galleries) begin to exert an influence inversely proportional to the precarious institutional structure that had supported the art of the *Avanzada*. On the one hand, there has been an increase in artistic activity in keeping with the importing and exporting of the most contemporary forms of international art. On the other hand, thanks to overcoming a certain censorship that had once operated against determined information from post-structural critical discourses, the university institution has undergone a sort of rebirth both in terms of its visual production and its theoretical reflection.

The assimilation of the aesthetic thought of the *Avanzada* in current art teaching marks in and of itself a difference between the artistic production of the 80s and the production carried out by new generations educated in the university setting. Indeed,

the art (and attendant critical thinking) of the *Avanzada* could not have been developed anywhere other than areas opposed to any institutional commitment. Nonetheless, these contents have gradually come into the university institution. This situation has ended up favoring a reversal of the earlier scene; it has encouraged incorporating the contents of post-structuralist thinking (and its array of transnational ramifications) into the current university institution.[12]

CHILEAN ART IN THE NEW CENTURY

If this is the case, one must speak of certain continuity. Yet, the local context is other. In these terms, it is necessary to consider the current conditions that determine the cultural institutionality designed by consecutive Concertación Democrática governments, conditions that have led to a series of initiatives that grow out of an administrative and business concept of culture (the Consejo Nacional de la Cultura y las Artes and its competitions for funding, for example, as well as cultural centers such as Estación Mapocho and the recently opened Centro Cultural Palacio La Moneda). It would also be necessary to point out certain institutional events characterized by widespread media impact, turning the area of culture into a show that sometimes borders on the populist (the Parque Forestal cultural fairs and the Valparaiso carnivals, for example).

One of the most striking consequences of this cultural institutionality, specifically regarding the administration and financing of emerging art, has been the vast generation of an art that is often overly formularized. This has produced an overpopulation of work projects and theoretical texts condensed into catalogue form (which, in rigor, was the privileged support of the *Avanzada*). In Chilean art, the tradition of the catalogue has historically compensated for the lack of a consistent publishing medium.

Along with this overpopulation of artists and artwork, it is necessary to consider the transformation of Chilean society and of the international scene. Chilean art, after the atrophy of the local in the vernacular sense, has had to reformulate the possibility and the relevance of its fables and languages in accordance with the overwhelming advent of information that circulates on international art circuits. Nonetheless, this apparent symmetry between international information and the conditions of local reception does not necessarily presume the disappearance of the undeniable differences between the social and technological conditions in the so-called first world and in the peripheral societies. This is, then, a major problem when it comes to thinking of current Chilean art, in particular the art that is most optimistic about the bounty of the international art circuits.[13]

In the introduction to this essay, three major aspects of the current visual art field were pointed out: the empting out or redefinition of the political in the new generations; the academicalization within university institutions of post-critical discourse, and the transformations that have occurred in both the Chilean and international contexts (and the relationships between the global and the local). The relationships between art and political discourse have been adjusted to new demands imposed by the social and cultural context, relationships evident both in the Chilean post-dictatorship scene and in the current conditions of the present world order. Recognition of the various elements (formal, linguistic and thematic) that play a part in the current connections between art and politics necessarily entails an analysis of the different contents reproduced in art teaching at the university level. The problem here is the presumption of a sort of delay

on the part of post-structuralist discourse (at least the academic version of that discourse) in relation to the social and cultural conditions that forge the local and world context in the new century. This risk does not necessarily mean, however, that one must do away with the inheritance opened up by that discourse; a renewal of art languages implies preserving the unquestionable theoretical weight that arises from a critical conception of art and modern theories.

Certain artworks that have come onto the local scene in recent years seem to call for an urgent renewal of art theory and criticism. This renewal has been only partly taken on by the university (mostly those institutions that have constituted an academic body with an active presence on the art circuit). Yet, it can not be said that these various university centers have produced an ideologically informed aesthetic discourse geared at identifying certain languages (formal, thematic, expression, etc.) which represent a specific university project.[14] Most of the centers of university teaching, and the aesthetic production of their graduates, are very much alike. This lack of *differentiation* has meant that certain aesthetic models are repeated much more quickly than theoretical reflection.

A flexibility (that is, a relative modernization) of the theoretical and critical discourse regarding the new forms and languages found in emerging production (mainly, the appropriation of works and texts that make use of current information technologies) aims to point out certain problems in the present world context. What, then, would these problems be? Some current theories maintain that the world has become too small, reduced, and miniscule. The problems of the world are, in a way, the problems of art. In this sense, art can not be foreign to issues of destruction, catastrophe, ecological damage, the expansion of capitalism, technological violence, worldwide inequality, the overpopulation of the planet; it is not foreign to the erosion of old emancipating and humanist ideas and the appearance, in their place, of extreme and polarized ideological statements that are expressed in a series of terrorist, suicidal gestures that might simply compensate for fissures in individual or collective psyche.

The most recent Chilean art has a particularity that is disturbing and stimulating from a geographical and aesthetic viewpoint: it is produced in a distant, exogenous, insular geographical space, but it is also subject to the implacable invasion of certain technological, economic and aesthetic rhetoric emanating from the so-called global culture. The problem today lies in interrogating the tension between the global and the local. This question has been reflected in a growing number of works produced by recent generations of artists. Current art projects, strain and occasionally deny the precedents they find in the work of Altamirano, Brugnoli, Díaz, Dittborn, Dávila, Duclos, Errázuriz, Leppe, Rosenfeld and others. Along these lines, one might indicate the work of Mónica Bengoa, Jorge Cabieses, Juan Céspedes, Máximo Corvalán, Pablo Ferrer, Luis Guerra, Ignacio Gumucio, Patrick Hamilton, Livia Marín, Marcela Moraga, Mario and Iván Navarro, Sebastián Preece, Carolina Ruff, Demian Schopf, Cristián Silva Avaria, Patrick Steeger, Francisco Valdés, Camilo Yáñez, to name some of those in this book. The politics of representation of most of these artists has maintained the linguistic weight of earlier Chilean art, specifically art from the times of the dictatorship, but updated it to meet the demands of the current world order.

MARKET, CIRCUIT AND INSTITUTIONALIZATION

In Chile there is an enormous gap between what could be called the “institutionality of art” –that is, artists and critics that exercise de facto authority within the field of



CRISTIÁN JARAMILLO.
Implante 11 desconstruido, 2001, fotografía intervenida, 150 x 170 cm. Col. del artista.
Implant 11 Deconstructed, 2001, intervened photograph, 150 x 170 cm. Artist's Collection.

contemporary art— and the institutional *apparatus*. Investment policies are often developed and carried out without taking into consideration basic canonical notions on contemporary Chilean and international art. The State tries to compensate for the weakness of its cultural institutions and museums by significant budget increases in the vague realm they call "culture".[15] This is also an effort to distinguish itself from the drain of resources in this field during the years of dictatorship. At the same time, contemporary art has not been received well by the economic elite; in part because this segment considers even the most conventional pictorial modernism an incomprehensible financial risk. There is, in sum, a struggle between art world authorities and those associated with political and economic power.

Thus, it could be said that in Chile there is neither a network of competent institutions practicing systematic art collecting, nor a circuit of commercial galleries comparable to those in other countries which have taken advantage of the recent Latin American art boom. This does not mean those promoted have necessarily developed in qualitative terms. The situation gives rise to a strange particularity that has astonished visiting curators and collectors alike: although there are more than a hundred registered galleries in the country, not even ten percent of them possess minimum curatorial rigor.[16] Only one relatively longstanding gallery within this small segment is commercial.[17] Meanwhile museums dedicated to contemporary art, most only partially, subsist in a state of extreme poverty. The local circuit, therefore, is characterized by severe deficiencies in infrastructure, as well as by hybrid, irregular and unstable curatorial practices.

The conflicts associated with this situation evidence problems of circulation and sustainability for Chilean art. Stating, as many have, that Chile has no art market implies supposing that there is no sort of capital involved, and also that lack of financial gain equals absence of significant artistic production.[18] On the one hand, this assessment does not recognize the importance of the enormous state budget that funds not only artwork production, but also exhibitions, catalogues, international presentations and most exhibition spaces. This situation of public assistance is disavowed by many artists, curators, and art spaces that directly "benefit" from it, fearing their autonomy will be questioned. On the other hand, the self promotional discourse of the State tries to demonstrate the official commitment to culture, frequently ignoring the economic role of the private sector, which contributes to most official activities and events linked to visual arts by funding and sponsoring important events and prizes. Public and private agents have thus established a strange relationship of mutual necessity and bickering resent. State institutions finance most of the art related initiatives, most of which could not exist without the support of private companies. In turn, these companies consider official

events as small scale and secure investment opportunities. Hence, our situation is neither that of a commercially subjugated art market nor an art circuit dominated by a strong omnipotent State.

Given this context of a precarious art market due to economic undervaluing plus extreme lack of social legitimacy, it could be said that contemporary art in Chile has shown exceptional survival skills. The situation seems critical and has fed desperate outcries especially when comparisons are made with Brazil or Argentina. Nonetheless, while this scheme partly accounts for our reality, it is also an oversimplification. It seems more productive to measure the Chilean art field on its own terms, in the interrelations with its cultural history –a metropolitan narrative constructed for and from Santiago at the cost of major omissions.

The peculiar relationship that exists between private contributions and public funds are traceable to certain cultural tensions of the first decade of the military dictatorship. Then, the strong institutional –academic— identification that had characterized Chilean cultural actors until that time ceased to be viable due to the political context. Towards the second half of the 70s, through the economic boom,[19] private companies began to finance contests and fellowships which favored many figures from the *Avanzada* who no longer had the support historically provided to local artists by the university. This was a problem for the "nationalist foundational" project that the regime tried, unsuccessfully, to impose as official culture.[20] The desired image of a globalized Chile did not suit the regime's taste for 19th century art featuring patriotic forefathers, military battles and monumental public statues. Business corporations and financial groups started disputing the landowners' traditional social hegemony. With which came a search for a cultural model more adequate to an exportable country. Currently, the work of outstanding young artists confront the problematic of this failed attempt of official culture by reformulating its persistence in a certain conservative popular delight for the "patrimonial" aesthetic. Among others, in this terrain we find the pictorial deliriums of Claudio Correa and the photomontages of Cristián Jaramillo, in their parodies of "triumphant" nationalism and its political signifiers.

The dictatorship's failure to impose an official art was proclaimed as the regime's *"apertura cultural"* (cultural aperture). This brief and apparent loosening of the regime's grip effectively helped transfer private resources to the realm of art, but it still lacked social and cultural impact. While the local elite financed important art contests, they preferred 19th century landscapes to decorate their homes. In part, it was a privatization process of artistic circulation and recognition. Creating initiatives such as "Patrons of the Arts", where local "aristocratic" figures organized charities in the name of Chilean art. Above all, this meant that the power of designation in the art field was gradually drained of legitimacy through the systematic practice of rewarding militancy. The State, which had historically delegated this function to the University of Chile, lost all cultural authority by handing out prestigious prizes and positions to mediocre figures. In the literary field this practice bordered public scandal.

In this period, while the university faced closure and restraint, the circulation of texts through art catalogues became an important critical form of maintaining autonomy. By the 80s, the aesthetic and theoretical discourses mobilized through exhibition texts became the only independent space for critical authority in the local art field. The process of recovering the university in the mid-80s was, in part, possible because of the legitimization of this discourse through its propagation in an international circuit.

The institution of art in Chile was kept alive in large measure through the practice of writing. Nonetheless, the traditional art institution never ceased to be a fundamental reference for aesthetic production. Its relevance can be noticed in artists such as Carlos Altamirano. Even though his artistic exercise has developed virtually without contact to the institutional apparatus, his artwork sustains itself through an ongoing dialogue with local academicisms. His work deals with the impositions of local art history in a sort of conscious affliction. In *Pintor como un estúpido* (Painter as an Idiot) the burden of painting is turned into an absurd formality. A word temporarily traced on the glass of the gallery's display cabinet allows him to name his personal (or "residual") version of art history. The only actual "painting" is the one that appears as we look out the window. The picture is indicated by the written word which is both small and canonical, making an ironic link to the new textual institutionality.

Despite attempts to remedy the dismantling of the state apparatus' cultural institutions by budget increase and improving infrastructure, the governments of the Concertación Democrática (Democratic Coalition) continued prizing militancy with artistic recognition. Given the political field's dislike for freely handing out power this comes as no surprise. Although the political use of the cultural apparatus during democracy has tried to be more discreet it did not succeed. Chile's so called "public art" is quite direct, as can be seen in the 90s pseudo-muralism of Santiago's subway stations.[21] Culture has been deployed by the Concertación as an area of comparative advantage used to distinguish themselves from the right-wing opposition. This tendency of "carnivalization" promotes cultural productions of extremely diverse quality and origin used as props for public spectacles.

All this directly affects the art field which, one way or another, is practically living off state related institutions. Within the government's recent febrile obsession for hybrid Cultural Centers, spaces for art exhibition are clearly in disadvantage and completely neglected. The National Museum of Fine Arts and the Contemporary Art Museum, the most enduring exhibition institutions, are both public organisms. The first has a "mixed" curatorial policy, and its exhibitions go from pre-designed international shows to presentations of Mapuche silverwork, in addition to important exhibitions of Chilean art such as *Chile 100 años* (2001) (Chile 100 Years) and the Bienal de Arte Joven (Young Art Biennial) (started in 1997). In the last decade, the Contemporary Art Museum, which belongs to the Universidad of Chile, has been more in line with modern and contemporary art, featuring selections from 2002 and 2005 Sao Pablo Biennials, and various group and solo exhibitions of young and established artists. Both institutions would barely subsist were it not for the "donations" provided by private companies and universities. Even so, their funding, including extra-official support, is not even enough to properly maintain the existing infrastructure. The case of the Museo de la Solidaridad (Solidarity Museum) is exemplary: although it has the most important modern and contemporary art collection in Chile, the pieces are not properly insured, many are so deteriorated they can not be exhibited. Due to this situation, and after a major political struggle, the State, supposedly for bureaucratic reasons, handed over the administration of the museum to a private foundation belonging to a political party. The foundation decided to dismiss one of the project's original devisers and turn the museum into a cultural center. Widely, museum as an institution is relegated while their artwork is used to decorate stage settings for all sorts of "cultural" activities. The art world observes consternated this new dismantlement, now in democracy and "in the name of

culture", while really serving very specific political interests.

Meanwhile, as part of the Concertación's increased budget for culture, the Fondo para el Desarrollo de las Artes (FONDART) (Fund for the Development of the Arts), was created in the early 90s. Many Chilean artists exhibiting at the mentioned institutions and at other official, independent and private spaces –including their occasional ventures into the "commercial" circuit— do so with the support of this public fund.[22] Without denying the importance of FONDART and its support for local aesthetic production, it is also necessary to revise its repercussions in the art field. Certain works have tended towards a "bureaucratization of art,"[23] in which artists condition their production to fit pre-established formats and success formulas in order to obtain this funding. This *fondartization*[24] has become a dilemma for many artists who find themselves in negotiations and struggles similar to those of "commercial" art circuits. In an inverse logic, FONDART's presence is even felt in the refusal to apply for their funds. Be it through desire or critical aversion, FONDART is always present. If, as a well known critic has stated, the artworks have become "predictable", "correct" and "interchangeable", the problem cannot be attributed exclusively to FONDART. The artists, whether they want to or not, are always "institutional": many attempts of dissidence rely on official funding.[25]

Nonetheless, many artists are working strategically with government support. For them, obtaining external financial assistance does not necessarily imply the loss of critical autonomy. Applying for funding does not become a basic requirement that compromises the density of their work. This seemingly bipolar situation has led to controversies in the art field and cultural institutions in general.[26] The media scandal caused in 1994 by Juan Dávila's piece depicting Simón Bolívar in drag was one of the first trials for the FONDART's autonomy. The institution was forced to confront the violent reaction questioning Dávila's work that went beyond the cultural field, spreading into regional politics.[27]

Though as mentioned before public funding directly maintains most exhibition spaces –especially the most enduring—, some of them have systematically offered diligent shows of more experimental art. A paradigmatic example is Galería Gabriela Mistral in the mid 90s. Being the most official contemporary art space,[28] it became one of the most outstanding art spaces on the Chilean scene, mostly due to a curatorial policy committed to the younger, experimental local art production. Its autonomous stance was one of the first movements towards the formation of the Extremo Centro (Extreme Center) circuit.[29] Artists from different generations, mostly graduates from the major art schools, have been moving through this network. The importance of the circuit lies in the ability it has shown to articulate official and independent spaces. The curatorial affinity between diverse representatives of this "hard-core" has allowed an alliance, creating a niche of resistance to the cultural populism exercised by government policies. Within the independent spaces, Galería Metropolitana has managed to avoid the dissolution affecting autonomous initiatives through a specific location strategy: the gallery is an extension of its directors' home in a Santiago working class suburb. It has become a physical platform for connections of alternative initiatives and provides continuity and contact with other local and international independent organizations.[30]

In contrast to this circuit, there is the peculiar phenomenon of the Alonso de Córdova Avenue galleries in Vitacura, which exist alongside the most exclusive boutiques, in one of the city's upper class neighborhoods. These galleries exhibit what local criticism has called

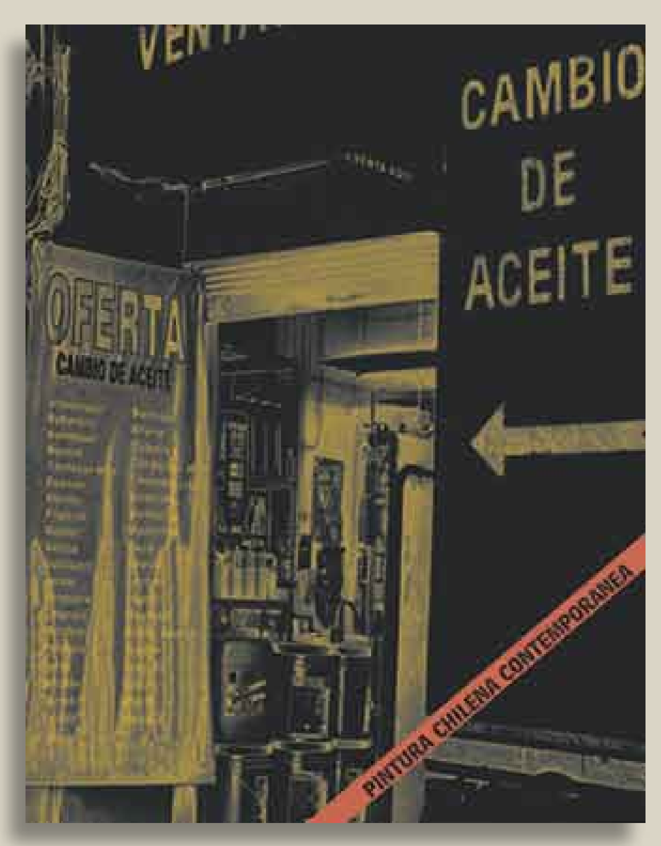


SEBASTIÁN PREECE. *Incentivo*, 2002, instalación para el concurso *Kent Explora*, Santiago: desmontaje parcial de elementos constructivos, monedas de un peso enteras y fundidas, dimensiones variables. Col. del artista.
Incentive, 2002, installation for the *Kent Explora* competition, Santiago: partial disassembling of constructive materials, melded one-peso coins, variable dimensions. Artist's Collection.

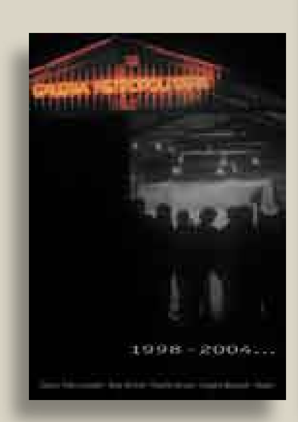
"soft-core art", which means artistic production with merely decorative aspirations. Here, we find the most flagrant practice of the worst sort of aesthetic populism, also fed by an exceptional commercial success, standing in sad contrast to the almost null commercialization of the "hard-core" art of the Extremo Centro. In a city whose geographical segmentation reflects almost perfectly its socio-economic divisions, the distance between the two social and cultural groups has become almost inviolable. Although, lately even the most respectable artists tour the strange ensemble of the Vitacura area. Many of them young artists who exhibit preferably in Galería Animal because they have identified it as the only space in the area with curatorial intentions. The example of this gallery has been considered by others in the area as questioning their own practices. In turn they invest in publications that explain in one paragraph what "conceptual art" or "installations" are, how they are sometimes immaterial, and therefore hardly exhibitable. This way they try to defensively justify their own trajectory.

Although private economic support is small in relation to the funding of the public apparatus, there have been important initiatives. However, most companies involved have a very limited concept of the profits collaboration in the art field could offer them, except for the tax benefits provided by the State. The connection is largely understood in terms of direct advertising. The billboard covering of the National Museum of Fine Arts in 2002 is a metaphor for symbolic and material narrow mindedness. For four months the museum was wrapped in L'Oréal giant publicity banner in exchange for which the company cosmetically made up the building's facade. The director of L'Oréal in Chile philanthropically stated that this gesture was an attempt to collaborate in the "rejuvenation of noble buildings of Santiago". In turn local companies do not consider the symbolic profit of collaborating with the art world –the most important contests are organized by transnational companies—, because they find the art world and its public, made up mostly of art students, completely insignificant as potential consumers.

Consequently most important private initiatives, especially contests, entail a sort of "corporativization" of art, which operates as simple economic exchange. The resources invested are tied to the impositions dictated by the marketing departments of the sponsoring companies. In certain cases, the use of a product's color is indirectly suggested through instructions about the type of image associated with the brand (Kent Explores).



Portada de **Cambio de aceite**, catálogo de exposición colectiva de pintura contemporánea chilena, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 2003, Ocho Libros Editores, Santiago.
Cover of **Oil Change**, catalogue of group exhibition of contemporary Chilean painting, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 2003, Ocho Libros Editores, Santiago.





Portada de **Memoria Galería Metropolitana** 1998 – 2004, Ocho Libros Editores, Santiago, 2005.
Cover of **Memoria Galería Metropolitana** 1998 – 2004, Ocho Libros Editores, Santiago, 2005.

In other cases artists are asked to represent in some way the trademark (the classical Absolut bottle). Often a slogan type theme is imposed on the artists who are expected to use it as part of their visual discourse.[31] Some emerging artists have been able to negotiate this dilemma lucidly, despite the apparent difficulties of dealing productively with such restrictions. The results have been surprisingly experimental; sometimes turning into an alternative to producing work for the State. In the 2002 edition of Kent Explores, Sebastián Preece used the economic incentive offered by the company as the materiality of his work. He changed the total amount of the award money into one peso coins, whose individual value is completely insignificant. In the end the company gave him first prize. In addition, exhibition spaces belonging to large companies have appeared and positioned themselves in the Extremo Centro circuit. Galería Gasco, for example, has managed to maintain a certain curatorial level, even working with artists from consolidated generations who have refused to set foot in the Vitacura "soft-core" circuit. At the same time, however, the gallery holds exhibitions based on trivial exercises, such as having artists paint the companies main product –domestic gas tanks— for their later exhibition.

Chilean artists live in a situation of constant instability, despite large public donations and the proliferation of corporate contests. Because selling their work is impossible –even at the extremely low local prices—, they must find another way to make a living. Artists work independently and often have two or three jobs apart from their art production activities. During most of the 20th century, local artists made a living by academic work, which helped turn the university into an important location for debate. The reflection usually going on in the studio was moved into the classroom. This option was cut off for almost fifteen years due to the dictatorship's brutal shutting down of the university. Some artists stayed on despite the difficulties and desolate bureaucratic landscape. Such was the case of certain *Avanzada* figures who entered the academy as soon as it became possible again. The frenetic proliferation of art schools in recent years has also increased the prospects of academic posts.

Today artists have more options. Some work in art direction for film or television, while others for design or photography. They also often end up working for cultural institutions.[32] The impossibility of living as an artist has encouraged certain mystifications that idealize the local art field as uncontaminated by the atrocities of the market. In Chile, it is still possible to find artists who support the idea of art as a inoculate space. In some cases this situation has created a phobic relationship with the market. This inverted fetishization presumes that the existing lack of market relations is a standpoint rather than an imposition, and that as such it would automatically assure critical value. Consequently the "marginality" of the local circuit could turn into a celebratory discourse promoting romantic over-identifications while hiding real differences –being "dominated" in the art field is not interchangeable with other social subalternities. Extreme cases go as far as to simulate autonomous initiatives in their "precariousness", and not in their reflexive content.

This is the case with the art vitrine fashion that h10 involuntarily initiated. This tiny self-run gallery consists of a small glass display cabinet (90 x 60 cm) subleased from a taxi-service office located on a central corner of Valparaiso. Through the infiltration of popular space h10's gesture of critical appropriation questions the political use of the city's symbolic value for governmental self-promotion. The galley is in itself a critical metaphor of instrumentalization. H10's gesture of renting a symbolic portion of popular culture can be understood as an ironic displacement strategy seeking the legitimization of contemporary art outside the formulated circuit. After some time a second gallery appeared and was installed in another, much larger show window, located a short walking distance away. This new gallery settled itself, in a coquette pose, in front of the building being used at the time by the Consejo Nacional de la Cultura. Its ephemeral existence faded out almost at the same time as the institution moved to another venue. If the new gallery-vitrine wished to challenge or seduce the official authorities is unimportant, in the end it only revealed mechanical dependency. There seems to be a dangerous tendency of a simultaneously satirical and unconscious reenactment of "neo-populist market" practices exercised by authorities. Large sums are spent on what is sometimes only identifiable as large scale cultural marketing.

Despite the demands for entertaining colorful art necessary for campaigning, a major segment of contemporary local art –as well as a small but fundamental fraction of official spaces— have managed to avoid these obstacles. From a wide range of positions they simply go on with their work in a deifying practice that consciously ignores the mandates of the local art scene. It may be true that ours is a "poor devaluated, deteriorated and decadent place."[33] But those artists who apply critical distance are able to identify and work with the marks left by their everyday experience. Though sometimes intimate, the local production is rarely indolent to its social and political context. The intensity of the works appears in subtleties, small traps and intentional misunderstandings, and not from "illustrative" or overly discursive strategies. Humor seems to be back as a subversive and aesthetic tool, and also as a form of irreverence. The maestros observe, with certain satisfaction, as their best pupils –along with one or two autodidactic infiltrates–take command of the situation. It is lovely to see how some are able to do this while imitating French 19th century landscape painting. All ironies of our own little art comedy.

(1) The interpretation offered here is historical and contextual. A sociological analysis of the relationship between art, market and cultural institutionality is offered in the last section of this essay.

(2) Terms that Nelly Richard uses to characterize art and critical thought produced in Chile during the dictatorship. See *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973, Art and Text,* Melbourne, 1986, and *La insubordinación de los signos* (English Title: The Insubordination of Signs), Cuarto Propio, Santiago, 1994.

(3) The problem of writing history from a local, eccentric experience has been analyzed by Gayatri Chakravorty Spivak. In texts such as *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics,* Routledge, London, 1987, she uses the framework of cultural studies to examine subalternity (particularly in the chapter on historiography: *Subaltern Studies: Deconstructing Historiography*).

(4) For an analysis of international information on Chilean art, see Pablo Oyarzún, *Arte en Chile de veinte, treinta años* (English Title: Chilean Art from Twenty, Thirty Years Ago), in *Arte, visualidad e historia* (English Title: Art, Visibility and History), La Blanca Montaña, Santiago 1999.

(5) Gaspar Galaz and Milán Ivelic, *La pintura en Chile: desde la colonia hasta 1981* (English Title: Painting in Chile: From Colonial Times until 1981) and *Chile arte actual* (Chile Art Now), both published by Ediciones Universitarias, Valparaiso, in 1981 and 1988 respectively.

(6) Major figures include Fernando Balcells, Diamela Eltit, Ronald Kay, Enrique Lihn, Patricio Marchant, Justo Pastor Mellado, Gonzalo Muñoz, Pablo Oyarzún, Nelly Richard and Adriana Valdés.

(7) This was the only university space where, during a time of cultural repression, it was possible to come into contact with certain key theories in the fields of philosophy, aesthetics, linguistics, literature and history. This department was directed by Cristián Huneeus; it enjoyed the participation of a wide range of intellectuals with a variety of political beliefs. Professors included poets Enrique Lihn and Nicanor Parra, philosophers Ronald Kay, Patricio Marchant and others.

(8) It is important to remember that the *Escena de Avanzada* was not persecuted and censored thanks to its strategies of camouflage and mimetism, as well as its use of a consciously cryptic language that rendered its meanings invisible to the dictatorship.

(9) For an overview of the relationship between the *Avanzada* and the social sciences, see Richard, *op.cit.* 1994.

(10) Most notably, Natalia Babarovic, Carlos Bogni, Rodrigo Cabezas, Hugo Cárdenas, Arturo Duclos, Nury González, Josefina GuiIisasti, Pablo Langlois, Sebastián Leyton, Alvaro Oyarzún, Bernardo Oyarzún, Pablo Rivera, Mario Soro, Manuel Torres, Bruna Truffa, Rodrigo Vega and Alicia Villarreal; and from the generation that directly succeeded it, the generation that graduated from university in the early 90s, Mónica Bengoa, Claudio Correa, Ignacio Gumucio, Voluspa Jarpa, Mario e Iván Navarro, Francisco Javier Valdés, Cristián Silva and others.

(11) Not counting traditional schools such as the Universidad Católica (Catholic University) and the Universidad de Chile (University of Chile), it is necessary to include the private universities that opened in Santiago in the mid-80s such as ARCIS, Finis Terrae, Mayor, El Desarrollo, UNIACC, Andrés Bello, to name the most recognized.

(12) For an analysis of this problem, see chapter one *Contexto, postmodernidad y academia*, (Context, Post-Modernity and Academy) and chapter three *Postmodernidad y política cultural*, (Post-Modernity and Cultural Politics) of Steven Connor's *Cultura Posmoderna*, (Post-Modern Culture), Akal, Madrid, 1997. For a local analysis: Enzo Faletto, *Transformaciones culturales e identidades sociales* (Cultural Transformations and Social Identities), in V.V.A.A., *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada posmoderna* (Unknown Identities: Modernity at the Post-Modern Crossroads), Buenos Aires, FLACSO, 1988.

(13) Along these lines, it is necessary to point out that many local artists from recent generations have participated in major international events. Just in biennials, one can point to the presence of Claudio Correa, Patrick Hamilton, Sebastián Preece and Carolina Salinas in Havana; Juan Céspedes, Livia Marín, Mario Navarro, Carolina Ruff, Demian Schopf and Camilo Yáñez in MERCOSUR; Patrick Hamilton in Sao Pablo; Patrick Hamilton, Cristián Silva Avaria and Camilo Yáñez in Cuenca; Patrick Hamilton and Iván Navarro in Prague; and Máximo Corvalán, Claudio Correa and Ignacio Gumucio in Shanghai.

(14) It is important to point out the masters program in visual arts at the Universidad de Chile, the only post-graduate program for artists. Its significance is justified by its teaching staff, which includes artists Francisco Brugnoli, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Arturo Duclos, Enrique Matthey and Pablo Rivera; in theory, Pablo Chiuminatto, Pablo Oyarzún, Carlos Pérez, Sergio Rojas and this author. Many of the youngest artists selected for this book are graduates of this program, and their work was in a group show held at the Museo de Arte Contemporáneo in Santiago in 2002. That exhibition culminated with the publication of the catalogue *Frutos del país* (Fruits of the Country), published by the Master's program's publishing house, La Blanca Montaña, and edited by Gonzalo Díaz.

(15) This confusion is largely due to light, mechanical and delayed readings of Latin American cultural studies, recently fashionable in certain North American universities.

(16) According to information from the UNDP, there are 129 registered art galleries in Chile. See *Desarrollo humano en Chile. Nosotros los chilenos: un desafío cultural* (Human Development in Chile. We Chileans: A Cultural Challenge), United Nations Development Program, 2002, p.152.

(17) Meaning Galería Animal, located in the "commercial" area of Alonso de Córdoba. Nonetheless, since 2002 a series of new initiatives, agents and spaces have been trying to commercialize Chilean art by encouraging art collecting and by creating circulation strategies for local contemporary art abroad. Although it is too soon to jump to conclusions, these new initiatives may lead to greater contact and dialogue between local agents and the international art market.

(18) This has been formulated more than once by various international specialists. It is due mostly, however, to ignorance about Chilean art, though also to the marginality of research and theory on art in Chile.

(19) This boom gave rise to the Chicago Boys, a group of economists that did post-graduate work at the University of Chicago and who were the intelligence behind the military dictatorship.

(20) See Carlos Catalán, *Estado y Campo Cultural en Chile* (State and Cultural Field in Chile), *FLACSO Program-Chile,* n. 113, December, 1988.

(21) Nonetheless, art field authorities have recently made certain achievements, for example the recent National Awards given to Gonzalo Díaz and Eugenio Dittborn.

(22) In 2005, funding for culture was 15 million dollars. This represents 50.4% of the entire budget of the Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (National Council for Art and Culture). See *Plan de trabajo* (Work Plan), Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Valparaiso, 2005, p. 6.

(23) The term belongs to Nelly Richard. See Nelly Richard interviewed by Macarena Garcia. "Arte, política y medios", **El Mercurio**, December 19, 2004.

(24) "FONDART is a positive factor in many ways, but it is not a bad idea to assess its consequences. I think it is indirectly determining a way of making art, just by the act of filling out forms". Carlos Altamirano in *Mónica Bengoa y Carlos Altamirano. Cuestionadores por vocación. Conversación con Elisa Cárdenas* (Mónica Bengoa and Carlos Altamirano. Vocational Critics. Conversation with Elisa Cárdenas), *Revista Pausa,* Santiago, n. 3, March, 2005. p. 61.

(25) The *Encuentro de Espacios Independientes* (Meeting of Independent Spaces), for example, organized by Hoffmann's House in Valparaiso in March, 2005, was one of the most costly projects funded in 2004. This situation led to its participants stating the question: "Independence from what?"

---

(26) After almost five years of independent production, Hilda Yáñez announced her entry into the FONDART circuit by proclaiming: *"Hilda también es bipolar (A veces pide apoyo institucional)"* Hilda (an anonymous collective that consists of three young artists) is the author of *Pasquín de arte y contingencia* (Fanzine of Art and Contingency), a humorous confessional full of spelling mistakes. Hilda Yáñez. *Canon. Mi pequeña historia del arte. 2000-2004* (My Short Art History, 2002-2004), p.7.

---

(27) This formed part of a FONDART funded collective project called *Escuela de Santiago* (Santiago School) (1994). It consisted in sending four series of postcards with work by Juan Dávila, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn and Arturo Duclos. The image of Bolívar caused a strong reaction in local media, where a number of public figures questioned the "artistic" value of the work. It also caused a sort of a scandal in neighboring countries, where diplomatic complaints were filed.

---

(28) At the time it belonged to the Cultural Division of the Ministry of Education.

---

(29) We take this term from the series of exhibitions done between December 2002 and January 2003, which defined the institutional space of experimental art in Santiago. *Extremo Centro. 7 espacios de arte contemporáneo* (Extreme Center, 7 Contemporary Art Spaces), Área de Artes Visuales, Santiago, 2002. The participants were the Museo de Arte Contemporáneo, Galería Gabriela Mistral, Galería Metropolitana, Galería Muro Sur, Centro de Artes Visuales, Galería BECH and Galería Balmaceda 1215. We could also add to complete the network Centro Cultural Matucana 100.

---

(30) For example its participation in the 7th Havana Biennial in 2000.

---

(31) The *Concurso Latinoamericano Energía y Vida* (Latin American Energy and Life Contest), sponsored by the multinational electric company ENERSIS, is an articulate example. Before winning the first prize, Arturo Duclos had stated: "My proposal interrogates material and physical metaphors of the *energy* and *life* counterpoint [...] At the center, the twisting fire, *energetic* allegory that offers the plausible order for the creation of *life*". *Concurso latinoamericano de pintura* (Latin American Painting Contest) catalogue *ENERSIS 2001: Energía y Vida* (Energy and Life), ENERSIS/ENDESA Group.

---

(32) More than half of the official posts are occupied by artists. To mention just a few: the director of the Museo de Arte Contemporáneo is Francisco Brugnoli, Galería Balmaceda 1215 is directed by Ximena Zomosa, and the head of the visual arts area of Matucana 100 is Camilo Yáñez.

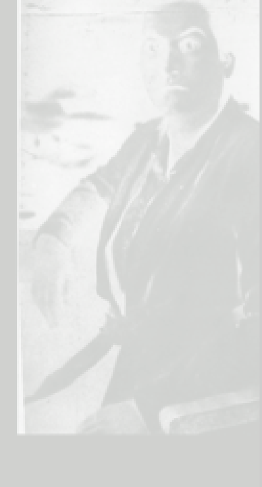
---

(33) We borrow this description of Cartagena, a well known town of the Chilean littoral, from Roberto Aedo in his analysis of Adolfo Couve's novel *La comedia del arte* (The Art Comedy). The book tells the tragic story of Camondo, a convinced realist painter, and his voluptuous muse Marieta, who betrays him with a charlatan photographer.





LUIS CACERES HERNANDEZ, o Luis Castro Fernández (a) "El Viejo".—P. 46238. Chileno, nacido 1898, moreno medio, cabellos castaños oscuros, ojos castaños medio, estatura 1.64. Ind. dac. E3333-I3222. ESPECIALIDAD: Montero, opera con ganzúa. ANTECEDENTES: Delinque desde 1924, tiene detenciones por hurtos y robos. NOTA: Se encarga al personal su detención, por robos reiterados cometidos en Santiago, 1936.



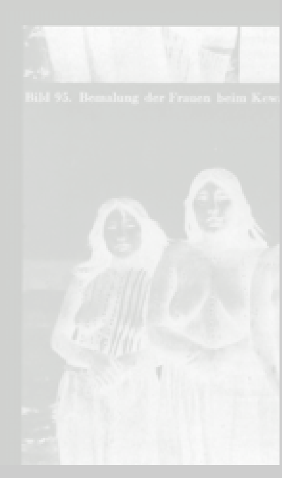








DEL ESPACIO DE ACA, **Ronald Kay, v.i.s.u.a.l., 1980**



La Escena de Avanzada y su contexto histórico-social *

Nelly Richard

El golpe militar de 1973 desata una convulsión múltiple que trastoca la vida histórica y política de la sociedad chilena y remece, además, su orden institucional y simbólico-comunicativo. El régimen militar de Augusto Pinochet instaura una cultura del miedo y de la violencia que impregna todo el tejido comunitario, obligando a los cuerpos y a la ciudad a regirse por los dictámenes de la prohibición, la exclusión, la persecución y el castigo. Lo ideológico y lo político son dos de las categorías más severamente vigiladas y censuradas por el totalitarismo del sistema dictatorial. Bajo tales condiciones de vigilancia y censura, lo artístico-cultural se convierte en el campo sustitutivo –desplazatorio y compensatorio- que permite trasladar hacia figuraciones indirectas lo prohibido por el discurso oficial. Lo artístico-cultural sirve, en los comienzos del período dictatorial, para evocar-invocar las voces silenciadas, las representaciones mutiladas y los símbolos desintegrados, y para forjar en torno a las víctimas de la historia una identidad colectiva que comparte el desgarro comunitario.

El arte y la cultura contestatarios se expresaron, primero, desde la semiclandestinidad de redes destinadas a transformar la derrota histórica en rito de sobrevivencia. El frente cultural opositor al régimen militar, que reagrupó tendencias y sensibilidades provenientes de la izquierda tradicional, se manifestaba a través de festivales y homenajes cuyos registros —el folclor, la música popular, el teatro, etc.— debían representar la identidad sacrificial de un Chile mártir, apelando al lenguaje emotivo-referencial de la denuncia y la protesta. En el arte que se practica dentro de este frente cultural opositor ligado al repertorio ideológico de la izquierda chilena, prevalece lo figurativo de una imagen que es grito, llanto, súplica, oprobio o rebelión; una imagen que usa el trazo y la mancha (José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, etc.) para otorgarle trascendencia humanista a los restos desintegrados de una identidad violentada. Frente al efecto trastocador de la crisis de la historia desatada por el golpe militar de 1973, muchos artistas ligados a la tradición de izquierda sintieron la necesidad de recomponer el sentido caído a pedazos, parchando identidades y zurciendo códigos: reanudando lazos de continuidad con la dignidad de un pasado que debía ser protegido como memoria redentora. Ese arte siguió relativamente fiel a las técnicas y los formatos heredados de la tradición pictórica, usando la expresividad de la huella para dramatizar la pérdida de una conciencia histórica rota que buscaba reparación en una épica del meta-significado: Pueblo, Nación, Identidad, Memoria, Resistencia, etc.

No habría cómo entender el efecto irruptivo y disruptivo del corte de la Escena de Avanzada que emerge en 1977, sin tener presente el fondo de contraste de estas otras prácticas artísticas del campo opositor con las que la Escena de Avanzada compartía una misma postura de rechazo antidictatorial pero de las que, al mismo tiempo, se separaba polémicamente debido a sus opciones de lenguaje radicalmente otras. A diferencia del

* Algunas de las fotos que ilustran este texto corresponden a páginas de la **Revista de Crítica Cultural**, Santiago, número especial dedicado a arte y política (n. 29/30, noviembre de 2004). Esta revista es dirigida por Nelly Richard, quien facilitó los derechos de reproducción de estas imágenes (diseño Rosana Espino).

Páginas interiores del libro *Del espacio de acá*, de Ronald Kay, V.I.S.U.A.L., Santiago, 1980. Imágenes de Eugenio Dittborn. **Revista de Crítica Cultural**, Santiago, n. 29/30, pp. 40.

Pages from the book *From Space from Here*, by Ronald Kay, V.I.S.U.A.L., Santiago, 1980. Images by Eugenio Dittborn. **Revista de Crítica Cultural**, Santiago, n. 29/30, pp. 40.



"El reino de la censura": Arriba, fotografía de Francisco Javier Cuadra, ministro de Pinochet, 1986, y "rostro" civil de la dictadura en su fase más mediática. Fragmento del libro *La historia oculta del régimen militar. Memoria de una época*, 1979-1989, de Ascanio Cavallo, Manuel Salazar y Óscar Sepúlveda. Abajo, portada de la revista **Cauce**, Santiago, septiembre de 1984, "borrada" por la censura del régimen dictatorial. **Revista de Crítica Cultural**, Santiago, n. 29/30, p. 50.

"The reign of censorship": Top, Photograph of Francisco Javier Cuadra, Pinochet Minister, and the civil "face" of the dictatorship during the times in which it was particularly concerned with its public image, 1986. Fragment from the book *The Hidden History of the Military Regime. Memory of an Age, 1979-1989*, by Ascanio Cavallo, Manuel Salazar and Óscar Sepúlveda. Below, cover of the magazine **Cauce**, Santiago, September, 1984, "erased" by the censorship of the military regime. **Revista de Crítica Cultural**, Santiago, n. 29/30, p. 50.

arte militante, la Escena de Avanzada despliega su autorreflexividad crítica en torno a micro-políticas del significante que hablan, a ras de cuerpos y de superficies, de fragmentación y dispersión, de vaciamientos y estallidos. La Escena de Avanzada se distingue por sus transgresiones conceptuales, sus quiebres de lenguaje y sus exploraciones de nuevos formatos y géneros (la *performance*, las intervenciones urbanas, la fotografía, el cine, el video, etc.) que batallaban contra el academicismo de las Bellas Artes y la institucionalidad cultural, a la vez que pretendían renovar el léxico artístico y cultural del frente de izquierda. A diferencia del arte militante que se refugiaba en una continuidad de la memoria del pasado roto, la Escena de Avanzada reivindica —de modo antihistoricista— el corte, el fragmento y la interrupción para enfatizar la violenta ruptura de los códigos con que la dictadura militar trastocó los universos de sentido de la sociedad chilena.

Por un lado, las obras de la Avanzada retratan sujetos e identidades atravesados por múltiples fuerzas de escisión —psíquicas, sociales, sexuales, biográficas— cuyo vértigo descentra la monumentalidad heroica del sujeto de la resistencia política que le servía de emblema a la cultura militante. Por otro, sus vocabularios artísticos (mayoritariamente fotográficos) participan de una estética del *collage*, del recorte y de la cita, cuyos efectos de desconexión sintáctica perturban las ilusiones de totalidad y de profundidad que mantenía viva todavía la voluntad de "mensaje" del "arte del compromiso" de la cultura partidaria. El arte de la Escena de Avanzada trabaja desde la separación y la interferencia, desde la *discontinuidad*, tanto en el tratamiento de los materiales y el abordaje de las técnicas como en sus relaciones de significado. Inspiración neovanguardista y corte deconstructivo se conjugaron, inéditamente, en la Escena de Avanzada para reconceptualizar el nexo entre arte y política fuera de los caminos trazados por la subordinación ideológica a los repertorios de la izquierda ortodoxa.

Surgida desde las artes visuales —con las obras de Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Catalina Parra, Juan Dávila, Lotty Rosenfeld, etc— y en interacción con las textualidades poéticas y literarias de Raúl Zurita y Diamela Eltit, la Escena de Avanzada armó una constelación de voces críticas de la que participaron: Ronald Kay, Adriana Valdés, Gonzalo Muñoz, Pablo Oyarzún, Patricio Marchant, Rodrigo Cánovas y otros.[1] Quienes integraron la Escena de Avanzada reformularon, desde fines de los años 70, mecánicas de producción creativa que cruzaron las fronteras entre los géneros (las artes visuales, la literatura, la poesía, el video o el cine, el texto crítico, la *performance*, la intervención urbana) y ampliaron los soportes técnicos del arte al *cuerpo vivo* y a la *ciudad*: el cuerpo como un eje trans-semiótico de energías pulsionales que se desbordaban libremente hacia los márgenes de subjetivación rebelde que negaba la censura impuesta sobre el lenguaje hablado y escrito, y la ciudad como un paisaje cuyas rutinas perceptivas y comunicativas se veían fugazmente alteradas por un vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que buscaba uniformar el cotidiano.

La Escena de Avanzada —hecha de arte, de poesía y literatura, de escrituras críticas— se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límite de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la creatividad como fuerza disruptora del orden administrado que vigilaba la censura; por reformular el nexo entre *arte y política* fuera de toda dependencia ilustrativa o subordinación ideológica del arte a la política.

El conjunto de reformulaciones socio-estéticas que propone la Avanzada se explicita en torno a los siguientes cortes y fracturas:

—El desmontaje del cuadro y del rito contemplativo de la pintura (la sacralización del aura, la fetichización de la pieza única, etc.) realizado mediante una crítica a la tradición aristocratizante de las Bellas Artes, y acompañado por la reinserción social de la imagen en el contexto serial de la visualidad de masas.

—El cuestionamiento del marco institucional de validación y consagración de la "obra maestra" (la historia del Arte, el Museo) mediante prácticas como las *performances* o las intervenciones urbanas cuyo gesto efímero burla la instancia reificadora del consumo artístico.

—La transgresión de los géneros artísticos mediante obras que combinan varios registros de producción de signos (el texto, la imagen, el gesto, etc.) y que rebasan las especificidades de técnicas y de formatos, mezclando —transdisciplinariamente— el arte con el cine, la literatura, la sociología, la política, etc.

LO FOTOGRÁFICO

Si bien hubo un uso precursor de la fotografía en obras de los 60 en Chile (recordemos, por ejemplo, a Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz, a José Balmes, quienes ya conectaban el arte con el contexto informativo de la noticia socio-política en el uso, por ejemplo, de recortes de diario que intervenían la pictoricidad del cuadro), es solamente con la Avanzada que la fotografía pasa de *recurso técnico* a *figura teórica*. Habría que invocar primero los términos de un debate que generó múltiples y antagónicas tomas de posición en el arte chileno de los años 70-80 entre los partidarios de la fotografía y los defensores de la pintura. Entre muchos artistas circulaba la tesis de que la cámara es un instrumento visual que "no tiene rival para mostrar al hombre en la catástrofe" (una cita sacada de la revista *Life*), y que sólo la documentalidad fotográfica puede "objetivar" la brutalidad de lo real-social, debido a la comunicatividad directa de un lenguaje cuya fuerza denunciante era mayor que la que emanaba de las recreaciones imaginarias y las transfiguraciones estilísticas de la pintura.[2]

Tal como anotó alguna vez Adriana Valdés, los partidarios de la fotografía –que recurrían a ella como señal de evidencia y prueba de acusación- encontraban que el ejercicio pictórico pertenecía "al ámbito de lo subjetivo, de la expresión individual, del egoísmo."[3] La defensa del recurso fotográfico profesaba un reclamo ético de compromiso social con la realidad objetivada en función de una mirada colectiva, en contra de ese subjetivismo estetizante de la pintura. Mirada desde las tecnologías visuales de reproducción masiva que introducen el tema de lo mediático en el arte, la pintura parecía relegada a una preindustria de la imagen todavía ligada al valor "cultual" de la obra y su metafísica de la creación (misterio, contemplación, recogimiento, etc.). El arte de la Avanzada buscaba refutar ese valor cultual, sacralizante y canonizante, que tanto reverencia el academicismo de las Bellas Artes.



CATALINA PARRA.
Diariamente, 1977,
de la serie *Imbunches*,
collage, 75 x 100 cm.
Col. Ronald Christ,
Santa Fe, Nuevo México.
Daily, 1977, from the
Imbunches series, collage,
75 x 100 cm. Ronald Christ
Collection, Santa Fe,
New Mexico.

Son varios los nombres de artistas chilenos de esa época que deben ser señalados por la importancia de su obra y la importancia en ella de la fotografía (Carlos Leppe, Catalina Parra, Carlos Altamirano, etc.). Pero es a Eugenio Dittborn a quien corresponde el mérito de haber convertido su obra en una investigación teórico-visual sobre la cuestión fotográfica que destaca por su sistematicidad, su rigor y su brillantez reflexiva, tal como lo analizó Ronald Kay en un texto clave: *Del espacio de acá*.[4] Usando lo que Walter Benjamin llamaba "la última trinchera del rostro humano", Dittborn hace ver cómo la máquina fotográfica opera como máquina de identificación serial y de estereotipia social, en el traslado de lo individual a lo colectivo, de lo singular a lo masivo, de lo original a lo repetido. La foto carné, en la obra de Dittborn, habla de los moldes y los calces identificatorios que garantizan la reproducción del orden bajo la convención fotográfica del retrato-tipo que sirve de modelo de integración disciplinaria. En el contexto del régimen militar, en una situación de regimentación de la identidad, la denuncia fotográfica que levantó la obra de Dittborn a través de sus retratos en serie fue capaz de revelar los procedimientos de des-invidivualización que la desaparición y la tortura ejecutaban a diario, al simplemente exhibir los chantajes y los forcejeos del retrato-tipo con el que la cámara se pone al servicio de la ley hecha orden.

EL CUERPO DE LEPPE

La obra de Carlos Leppe también usa el retrato fotográfico, más precisamente el autorretrato, como escena represiva y mortificatoria que exhibe una corporalidad sometida a coerciones múltiples a través del dispositivo objetual de cajas que aprisionan y seccionan los cuerpos. Así ocurre con la exposición *Reconstitución de escena* en la Galería Cromo en 1977. Pero junto con delatar oblicuamente las violentaciones de identidad que ejecuta el régimen militar a través de los procedimientos analógicos del encierro y la mutilación del cuerpo en esas cajas, Leppe usa el autorretrato fotográfico como teatro de una identidad sujeta a constantes remodelajes —imaginarios, fantasmáticos, biográficos— que se reinventa incesantemente a través de una cadena de sucesivos *efectos de representación*.

Ya en la obra *El perchero*, de 1975, Leppe había jugado con el disfraz y la simulación, para mezclar paródicamente los atributos del género sexual masculino y femenino en un cruce entre identidad y alteridad entendidas ambas, dialógicamente, como *campos de citas*. En la obra de Leppe, el autorretrato sirve para corregir o alterar las marcas de la identidad sexual en la ambigüedad de la pose como un simulacro tanto fotográfico como cosmético. La pose fotográfica es el artificio mediante el cual el sujeto autorretratado



Portada del catálogo de la exposición de Roser Bru en la Galería Cromo, Santiago, 1977. Imagen: Roser Bru, *Kafka – Milena*, 1977. Texto del catálogo: Enrique Lihn, "El efecto Auschwitz". **Revista de Crítica Cultural**, Santiago, n. 29/30, p. 33.
Cover of the catalogue for the Roser Bru exhibition at the Galería Cromo, Santiago, 1977. Image: Roser Bru, *Kafka – Milena*, 1977. Catalogue text Enrique Lihn, "The Auschwitz Effect". **Revista de Crítica Cultural**, Santiago, n. 29/30, p. 33.



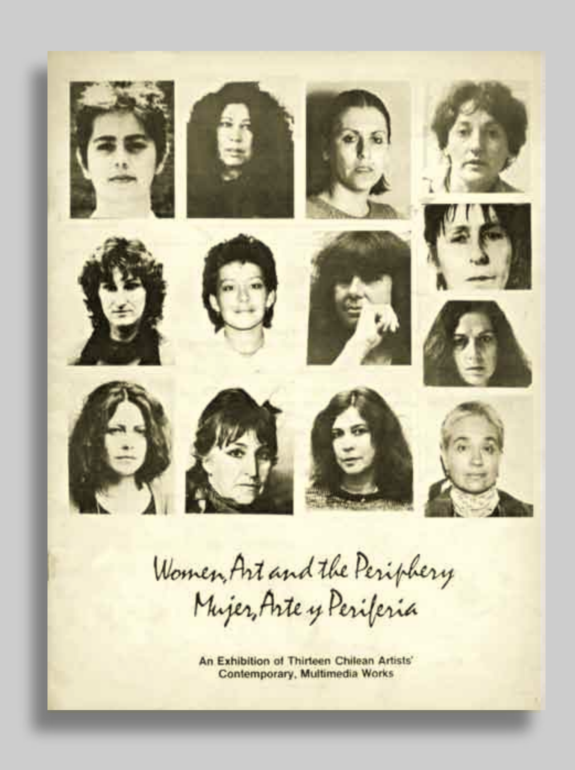
LA SEPARATA

Chile en la XII Bienal de París.

Portada de la revista **La Separata**, Santiago, n. 2, 1982. Publicación vinculada a la Galería Sur y dirigida por Fernando Balcells, Carlos Leppe y Nelly Richard.
Cover of the magazine **La Separata**, Santiago, n. 2, 1982. Publication connected with Galería Sur and directed by Fernando Balcells, Carlos Leppe and Nelly Richard.

intercambia sus datos de identificación sexual y sobreactúa cosméticamente la metáfora travesti en un desmontaje antinaturalista que ironiza con el esencialismo metafísico de una identidad fundante (única y verdadera) y definitivamente asignada. Las diferentes máscaras sexuales que ofrece la pose de Leppe invitan a la subjetividad a largarse a la aventura de múltiples yo que se zafan del encarcelamiento de los roles a los que la moral represiva de la dictadura quería condenar el cuerpo social. En Leppe, la *performance* es un género que usa el cuerpo y la pose como recursos tanto biográficos como ficcionales para que una performatividad del yo descentre las identidades fijas para volverlas cambiantes y reversibles, a diferencia de lo que postulaban tanto el sistema dictatorial de regimentación de los cuerpos como el adoctrinamiento ideológico de la izquierda ortodoxa. El travestismo que Leppe pone en escena opera como metáfora cultural de una identidad fluctuante que se vale del doblaje y de la contorsión sexuales para socavar el enrolamiento fijo de una masculinidad y una femineidad reglamentarias. La carnavalización sexual del yo no sólo ridiculiza la uniformación del género: permite torcer el rumbo de las dogmáticas de la identidad que imponía el militarismo patriarcal de la dictadura y permite, también, sembrar una revuelta de pulsiones y deseos en el rígido discurso del alineamiento ideológico.

El cuerpo es la zona de cruce entre lo individual (biografía e inconsciente) y lo colectivo (la programación social de los roles de identidad); entre lo somático-pulsional y las convenciones culturales de lo simbólico-institucional. Leppe trabaja en esta zona limítrofe del cuerpo re-escenificando una y otra vez la herida narcisista de la castración desde la narración biográfica de su madre, al mismo tiempo que poniendo a distancia la vivencia sexual gracias a la mediación de la tecnología del video, tal como ocurre en la video-instalación *Sala de espera*, presentada en 1980 en la Galería Sur. El arte de la *performance* se mueve, en el caso de Leppe, entre la hipermediación de los códigos



Portada del catálogo *Women, Art and the Periphery. An Exhibition of Thirteen Chilean Artists*, The Floating Gallery at Woman in Focus, Vancouver, 1987. Los retratos en la portada corresponden a las artistas participantes en la muestra, de izquierda a derecha y de arriba abajo: Nury González, Carmen Berenguer, Diamela Eltit, Julia Toro, Helen Hughes, Paulina Aguilar, Roser Bru, Luz Donoso, Lotty Rosenfeld, Julia San Martín, Gracia Barrios, Paz Errázuriz y Virginia Errázuriz.

Cover of the catalogue *Women, Art and the Periphery. An Exhibition of Thirteen Chilean Artists*, The Floating Gallery at Woman in Focus, Vancouver, 1987. The portraits on the cover are of the artists who participated in the show, from left to right and from top to bottom: Nury González, Carmen Berenguer, Diamela Eltit, Julia Toro, Helen Hughes, Paulina Aguilar, Roser Bru, Luz Donoso, Lotty Rosenfeld, Julia San Martín, Gracia Barrios, Paz Errázuriz and Virginia Errázuriz.

discursivos montados unos sobre otros a través del artificio cultural de la cita, por un lado, y, por otro, los descontroles de una corporalidad extrema que hace chocar la cultura con sus desechos somáticos: “Leppe trabaja a favor de sus carencias y excesos físicos y fisiológicamente, con una vigilancia puntillosa de unos y otros. Trabaja con el tic, la voz, el soplo, los nervios, la transpiración. Brota de él, en la acción, una vaharada de la última marginalidad de Chile, podría decirse que prehistórica, prendida del matriarcado, construida –a gemidos y tropezones- a partir del complejo de Edipo”.[5] Ese trabajo desenfrenado con el cuerpo, en el umbral del lenguaje y de la historia, fue también uno de los violentos modos de llevar el excedente carnal y sexual a reventar el molde de la censura discursiva que imponía el régimen militar.

LAS ACCIONES DE ARTE

En 1979, el grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte) realiza su primer trabajo, *Para no morir de hambre en el arte*, bajo una línea de inspiración artística que resignifica, en el contexto de la dictadura, el doble anhelo vanguardista de la fusión arte/vida y arte/política. En él usa la metáfora de la leche para recorrer simultáneamente varios soportes de intervención artística: una población de extrema pobreza, el Museo de Bellas Artes, una fábrica lechera, las calles de la ciudad de Santiago, una galería de arte, la sede de un organismo internacional, una revista de la prensa de oposición. Esta multidimensionalidad de los soportes materiales y comunicativos, que son intervenidos simultáneamente en el curso de la acción, da cuenta del deseo del grupo CADA de subsumir el arte en una exterioridad directa, de borrar los límites de diferenciación cultural entre el adentro de las instituciones (el museo, las galerías, etc.) y la vida colectiva: de fundir el gesto de transformación artística con el cotidiano social. Para el grupo CADA, tal como el arte se sale de sus límites de especificidad institucional para disolverse en su entorno, la imagen del autor se desindividualiza hasta perderse, multiplicada en el anonimato: “cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, es un artista”, anuncia el panfleto que seis avionetas dejan caer sobre la ciudad de Santiago en la acción *¡Ay Sudamérica!* (1981), retomando el concepto del alemán Wolf Vostell que llama al artista “obrero de la experiencia” y al arte “vida corregida”.

Los trabajos del grupo CADA apelan a una “intencionalidad masiva” que busca “expandir la realidad del público de arte hacia aquella masividad que habitualmente se encuentra ajena a él”:[6] destinándolo a “cualquiera”, hipotéticamente a “todos”, ampliando la red de receptores artísticos más allá de los públicos habituales de los museos o de la

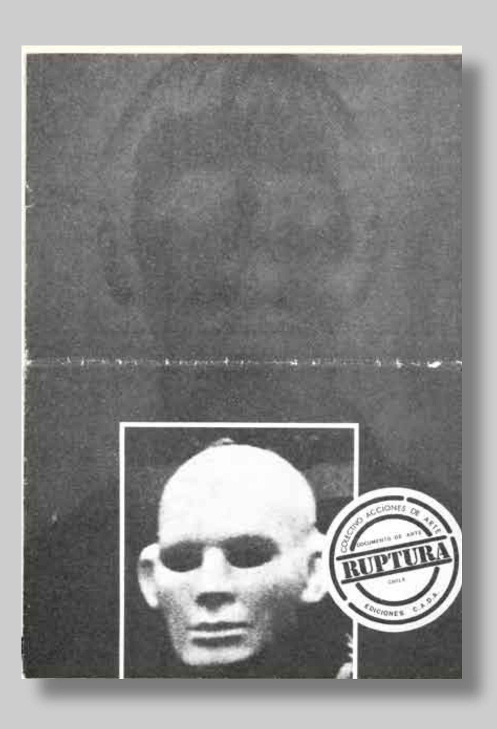
galería para involucrar en ella los transeúntes de la ciudad que se topan en la vía pública con distintas marcas de transformación del cotidiano ideadas desde el arte.

Sin lugar a duda, una de las acciones de arte de mayor radicalidad crítica de la Escena de Avanzada es la que inicia Lotty Rosenfeld en 1979 bajo el título *Una milla de cruces en el pavimento*, poniendo a prueba la relación transgresiva entre cuerpo, signos y poder en una ciudad bajo control militar. El trabajo consiste simplemente en alterar las marcas trazadas en el pavimento para dividirlo como eje de calzada; en cruzar esas marcas ya trazadas por el orden con una franja blanca (una venda de tela) cuyo eje perpendicular se superpone a la vertical en señal de desacato. A partir de una extrema economía de medios, la artista desobedece la semiótica del orden al alterar uno de los sistemas de marcas que fijan el sentido del transitar por los espacios. Atrevidamente, Rosenfeld rechazó la impositiva linealidad del camino unívocamente trazado por un mecanismo de autoridad y, al transformar el signo — en un signo +, reinventó una relación con los signos que, en lugar de ser fija e invariable, fuera plural y multiplicativa. Las rectas en el pavimento —las señales hechas para encaminar el tránsito en una dirección obligada—eran la metáfora de todo lo que, en nombre del orden impuesto, iba normando los hábitos, disciplinando la mente, sometiendo los cuerpos a un sentido mortalmente obligado. El acto de transgredir un subsistema de tránsito en un país enteramente regimentado, va mucho más allá de lo que denotaba el pavimento. Extensivamente, el gesto de Rosenfeld contagiaba su potencial metafórico al conjunto de las sintaxis de poder y obediencia que se grafican diversamente en el paisaje social. Alterando un simple tramo de la circulación cotidiana en una ciudad militarizada, la artista fue capaz de llamar la atención sobre la relación entre sistemas comunicativos, técnicas de reproducción del orden social y uniformación de sujetos dóciles.

La Escena de Avanzada padeció gravemente las limitantes socio-contextuales de la política dictatorial, que se dedicó a confiscar (derechos, atribuciones) y a segregar (cuerpos, discursos). Pero fue capaz de revertir el sentido de las exclusiones que la marginaron, productivizando la figura crítica del margen. El margen fue trabajado por ella como soporte de descentramientos artístico-institucionales y como línea de fuga de imaginarios rebeldes. En el nombre mismo que la bautizó ("Escena de Avanzada"), quedaba constancia de una voluntad orientada hacia: 1) destacar lo precursor de un trabajo —batallante— con el arte y sobre el arte que participaba del ánimo vanguardista de experimentación formal y de politización de lo estético; 2) tomar distancia con la epopeya modernista de la Vanguardia que internacionalizaban las historias del arte metropolitanas, destacando —en su nominación misma— la especificidad local de una escena de emergencia. La Avanzada se enfrentó al desafío de imaginar, desde el arte, una respuesta a la condena dictatorial, abriendo resquicios de sentido por donde hacer circular ciertas partículas disidentes en las entrelíneas del poder represivo y de la censura. Para eso conjugó el materialismo crítico de sus desmontajes simbólico-institucionales y ciertas operaciones heterodoxas con los códigos artísticos y culturales que la convirtieron en un histórico foco de intensidad. Gracias a su inventiva conceptual, gracias al margen de lucidez analítica, de independencia formal y de autorreflexividad crítica de sus obras, la Escena de Avanzada le disputó a la política un campo de problemas y de tensiones en torno a los dilemas de la representación, que se resistió tanto a la ilustratividad del contenido ideológico como a la operacionalidad del programa político. Y lo hizo expandiendo el discurso del arte hacia



Portada de la publicación del seminario Arte en Chile desde 1973, organizado por FLACSO, agosto de 1986, en ocasión de la publicación del libro *Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973*, de Nelly Richard. **Revista de Crítica Cultural**, Santiago, n. 29/30, p. 42.
Cover of the publication of the seminar Art in Chile since 1973, organized by FLACSO, August, 1986, on the occasion of the publication of the book *Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973*, by Nelly Richard. **Revista de Crítica Cultural**, Santiago, n. 29/30, p. 42.



Portada de *Ruptura: documento de arte*, Ediciones CADA, Santiago, 1982.
Cover of Ruptura: *documento de arte*, Ediciones CADA, Santiago, 1982.

tramas de experiencia sociales y culturales que se beneficiaron de su rigor teórico y de su audacia creativa, de su pasión por los signos, para reinventarse otras en el violento Chile de la dictadura.

Quizás el rasgo decisivo con el que la Escena de Avanzada dejó su marca en la historia del arte chileno tenga que ver con la capacidad que desplegó para acompañar las obras con una discursividad crítica que remodeló enteramente las relaciones entre teoría y práctica artísticas. Es notorio el "giro lingüístico" que introdujo la Avanzada con textos que mezclaban la semiótica, el análisis del discurso, el psicoanálisis, la deconstrucción, etc., para analizar operaciones significantes y representaciones de poder desde una verdadera *economía política de los signos*, que se oponía tanto al impresionismo decimonónico de la crítica de arte del diario El Mercurio como al historicismo y al sociologismo marxistas de la crítica de izquierda. Pero vale la pena subrayar que, pese a esta extrema vigilancia en torno a los lenguajes, los textos de la Avanzada nunca renunciaron a conectar sus propias operaciones conceptuales con la fuerza denunciante de materiales que pertenecían todos ellos a la exterioridad social. Estas escrituras críticas de la Avanzada juntaban en desorden la crítica literaria, la teoría del arte, la filosofía, la sociología de la cultura, etc., en una mezcla de referentes teóricos informales que desbordaba, heterodoxamente, las vigiladas fronteras del saber académico. Tramadas fuera de la universidad (una universidad intervenida en esos años por el régimen militar), estas escrituras tenían el carácter —entrecortado y sobresaltado— de un pensamiento de los márgenes que se localizaba en los bordes más disgregados del mapa institucional. El público que interpelaba las obras y los textos de la Avanzada era también un público heterogéneo y móvil, que, en los arriesgados cruces entre arte y política, se sentía parte de diálogos y polémicas que excedían siempre los límites de la competencia disciplinaria.

Si bien la relevancia del texto crítico como acompañante teórico de la obra sigue siendo una marca —derivada de la Avanzada— que buscan reeditar los artistas chilenos recientes al querer rodear sus obras de un cierto espesor discursivo, ya no vibra la aventura de la crítica como "intervención". Si lo que caracterizaba la escena crítica de los 80 era la procedencia transdisciplinaria de voces institucionalmente desafiliadas que recurrían a las más variadas mecánicas y soportes editoriales para multiplicar su potencial de confrontación, prevalece hoy una redelimitación de la crítica y de la teoría del arte al campo de profesionalización académica consagrada por la institución "catálogo". Esta inflexión academizante del discurso teórico-artístico de hoy subraya la mayor profesionalización del campo artístico, que se beneficia de la regularidad de nuevos circuitos formados por escuelas de arte, galerías, museos y políticas curatoriales, así como fondos concursables. Pero quizás lo ganado en materia de especificidad y autonomía de campo disciplinario del arte, de ordenamiento institucional de los circuitos artísticos, implique también la pérdida de una cierta fuerza de intervención y diseminación político-culturales que, en tiempos de excepción, planteó lo crítico-experimental en el arte como pasión, riesgo y desatadura.

(1) Para un análisis más detallado de la Escena de Avanzada, ver: Nelly Richard, *Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973,* Melbourne, *Art and Text,* 1986.

(2) Mención aparte ocupa el nombre de Juan Dávila dentro de la Avanzada, por haber sido el autor de una extraordinaria obra pictórica cuya radicalidad crítica lo acercaba, más allá del soporte-cuadro, a los planteamientos experimentales de quienes investigaban nuevas estrategias de des-representación.

(3) Adriana Valdés, *Arte contemporáneo desde Chile,* Nueva York, Americas Society, abril de 1991.

(4) Ronald Kay, *Del espacio de acá,* Santiago de Chile, VISUAL, 1980.

(5) Enrique Lihn, *Sobre Leppe, El País*, Madrid, febrero de 1987.

(6) Diamela Eltit, *Sobre las acciones de arte*, en *Umbral*, no. 3. Santiago de Chile, 1980.

The *Escena de Avanzada* and its Historical/Social Context *

Nelly Richard

Some of the photos that illustrate this text are from **Revista de Crítica Cultural**, Santiago, special issue on art and politics (No. 29/30, November, 2004). This journal is directed by Nelly Richard, who facilitated obtaining the rights to reproduce these images (design by Rosana Espino).

The military coup in 1973 brought about a multiple upheaval that disrupted the historical and political life of Chilean society as well as its institutional and symbolic-communicative order. The military regime of Augusto Pinochet established a culture of fear and violence that impregnated the entire communal fabric, making bodies and the city subject to the rules of prohibition, exclusion, persecution, and punishment. The *ideological* and the *political* were two of the categories most severely controlled and censured by the totalitarianism of the dictatorial system. Under these conditions of surveillance and censorship, the artistic-cultural would become a substitutive (displacing and compensatory) field, thus allowing what was prohibited by the official discourse to be articulated through subtle representations. During the initial stage of the dictatorial period, the artistic-cultural would serve to evoke-invoke silenced voices, mutilated representations, and disintegrated symbols, and to forge a collective identity for those victims of history who shared in the collective wound.

Anti-establishment art and culture were initially articulated, then, from a semi-clandestine position that aimed to transform historical defeat into a rite of survival. The cultural front opposing the military regime represented tendencies and sensibilities of the traditional left, enacted through festivals and tributes that utilized folklore, popular music, theater, etc. to depict the sacrificial identity of a martyred Chile, appealing to the emotive-referential language of denunciation and protest. The art practice of this oppositional cultural front is tied to the ideological repertoire of the Chilean left, and the figurative image that prevails is that of shouting, crying, entreaty, oprobium, or rebellion. It is an image that uses the brushstroke and the painterly mark (José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, etc.) to endow the disintegrated remains of an identity that has been violated with humanistic transcendence. Faced with the disruptive effect of the historical crisis brought about by the military coup in 1973, many artists on the left felt the need to reconstruct the meaning that had fallen to pieces by patching up identities and mending codes in an effort to renew ties of continuity with a dignified past that had to be protected like a redeeming memory. This art remained relatively faithful to the inherited techniques and formulae of the pictorial tradition, utilizing the expressivity of the *trace* to dramatize the loss of a broken historical conscience that sought reparation in an epic of meta-meaning: People, Nation, Identity, Memory, Resistance, etc.

It is impossible to understand the eruptive and disruptive effect of the rupture produced by the emergence of the *Escena de Avanzada* in 1977, without taking into account the background of contrast to those other artistic practices of the opposing camp with which the *Escena de Avanzada* shared the same political position but was polemically separated by its radically different use of language. Unlike militant art, the *Escena de Avanzada* developed its critical self-reflection around micro-politics of meaning that spoke on the level of bodies and surfaces, fragmentation and dispersion, emptying out



and shattering. The *Escena de Avanzada* is distinguished by its conceptual transgression, its breaks with language and its explorations of new formats and genres (performance, urban interventions, photography, film, video, etc.) that struggled against the academism of the Beaux-Arts tradition and cultural institutionality while attempting to renovate the artistic and cultural vocabulary utilized by the Left. As opposed to militant art which sought refuge in the continuity of memory and the idea of a broken past, the *Escena de Avanzada* embraced, in an anti-historicist manner, the idea of the cut, the fragment, and discontinuity in order to emphasize the violent rupture of codes with which the military dictatorship had destabilized the universes of meaning in Chilean society.

On the one hand, the works of the *Avanzada* depict subjects and identities pierced by multiple splitting forces —psychic, social, sexual, biographic— creating a sense of vertigo that decenters the heroic monumentality of the subject of political resistance that was so emblematic of militant culture. And yet its artistic vocabularies (mostly photographic) participate in an aesthetic of collage, cut-out and quotation, whose effects of syntactic disconnection upset the illusions of totality and profoundness that nourished partisan culture's desire for a "message" of "committed art." The art of the *Escena de Avanzada* is based on separation, interference and *discontinuity*, both in its treatment of materials and use of media as well as in its constructions of meaning. Neo-avant-garde inspiration and deconstructive breaks were conjugated in new ways in the *Escena de Avanzada* in order to reconfigure the nexus between art and politics beyond those paths dictated by an ideological subordination to the repertoires of the Orthodox Left.

Composed of visual artists like Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Catalina Parra, Juan Dávila, Lotty Rosenfeld, etc. and writers like Raúl Zurita and Diamela Eltit, the *Escena de Avanzada* also included a constellation of critical voices including: Ronald Kay, Adriana Valdés, Gonzalo Muñoz, Pablo Oyarzún, Patricio Marchant, Rodrigo Cánovas and others.[1] Beginning in the late 70s, members of the *Escena de Avanzada*

CADA. *El fulgor de la huelga*, 1981, acción de arte: puesta en escena de una huelga de hambre en el interior de una pequeña industria que quebró por la crisis económica y dejó cesantes a sus trabajadores.
CADA. *The Heat of the Strike*, 1981, art action: staging of a hunger strike inside a small factory that went bankrupt due to the economic crisis, leaving its workers out of work.



reformulated the mechanisms of creative production in order to cross the lines between genres (visual arts, literature, poetry, video and film, critical texts, performance, urban intervention) and to broaden the media of art to include the *living body* and the *city.* The body functioned as a trans-semiotic axis of drives that freely spilled over into the margins of rebellious subjectivity denying the censorship imposed onto spoken and written language. The city became a landscape whose perceptive and communicative routines could be fleetingly altered by a vibrant gesture of contempt toward the militaristic frame that sought to homogenize everyday life.

The *Escena de Avanzada* included art, poetry, literature, and critical writings, and was characterized by a desire to question the limit conditions of artistic practice in the totalitarian frame of a repressive society, while relying on creativity as a disruptive force of an administered order that enforced censorship. The *Avanzada* sought to reformulate the nexus between *art* and *politics* outside of any illustrative dependence or ideological subordination of art to politics.

The group of socio-aesthetic reformulations proposed by the *Avanzada* is evident in the following breaks and fractures:

- The dismantling of the frame and the contemplative ritual of painting (the sacralization of the aura, the fetishization of the unique work of art, etc.) implemented through a critique of the aristocratic Beaux-Arts tradition, and accompanied by the social reinsertion of the image in the serial context of popular visual culture.

- The questioning of the institutional frame of validation and canonization of the "master work" (the history of Art, the Museum) through practices like performances and urban interventions whose ephemeral gesture evades the reifying moment of artistic consumption.

- The transgression of artistic genres through works that combine various forms of the production of signs (text, image, gesture, etc.) and that exceed the specificities of media and formats, mixing —across disciplines— art with film, literature, sociology, politics, etc.

GRACIA BARRIOS.
América, no invoco tu nombre en vano, 1970, técnica mixta sobre tela, 160 x 301 cm. Col. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.
América, I Do Not Invoke your Name in Vain, 1970, mixed media on canvas, 160 x 301 cm. Museo de Arte Contemporáneo Collection, Santiago.

THE PHOTOGRAPHIC IMAGE

Although photography had been utilized in certain works from the 60s in Chile (we might recall, for example, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, and José Balmes who had already related art to the informative context of socio-political news by using newspaper clippings that intervened the pictorial elements of painting), it is only with the *Avanzada* that photography passes from *technical resource* to *theoretical figure*. It is necessary to cite the terms of a debate that generated multiple and antagonistic positions in Chilean art during the 70s and 80s between those who supported photography and those who defended painting. Many artists saw the camera as a visual instrument that "was unrivaled in representing man in catastrophe" (a quote taken from *Life Magazine*) and that only photographic documentary could fully "objectify" the brutality of the real-social, given the direct communicativeness of a language whose denouncing force was more effective than the imaginary representations and stylistic transfigurations of painting.[2]

Just as Adriana Valdés once noted, proponents of photography —who utilized it as sign of evidence and proof of accusation— believed that the pictorial exercise belonged to "the field of subjectivity, of individual expression, and egoism."[3] The defense of the photographic medium claimed an ethical position of social commitment to objective reality that favored a collective gaze, against the aestheticizing subjectivity of painting. Seen from the visual technologies of massive reproduction that introduced the theme of the mediated image in art, painting became relegated to a pre-industry of the image still tied to the "cult" value of the work and the metaphysics of creation (mystery, contemplation, meditation, etc.). *Avanzada* art sought to refute the cult, sacred, and canonical value so revered by the academicism of the Beaux Arts tradition.

There are several Chilean artists from this period who should be recognized for the significance of their work and the importance of photography in it, including Carlos Leppe, Catalina Parra, and Carlos Altamirando, among others. But Eugenio Dittborn is the figure who must be recognized for having dedicated his work —in a manner that demonstrates systematic rigor and reflective brilliance— to a theoretical-visual investigation about the question of photography. In his seminal text *Del espacio de acá*[4] (From the Space of Here) Ronald Kay argues that utilizing what Walter Benjamin called "the last vestige of the human face," Dittborn shows how the photographic mechanism operates as a mechanism of serial identification and social stereotypes, moving from the individual to the collective, from the singular to the massive, from the original to the repetitive. The picture identification photograph, in Dittborn's work, addresses the identifying molds that guarantee the reproduction of order under the photographic convention of the portrait-type that serves as a model of disciplinary integration. In the context of the military regime and its regimentation of identity, the photographic denunciation made by Dittborn's serial portraits revealed the process of de-individualization executed daily by disappearances and torture. His work simply exhibited the struggles of the portrait type with which the camera was put to the service of law made order.

THE BODY OF LEPPE

The work of Carlos Leppe also utilizes the photographic portrait, specifically the self-portrait, as a repressive and torturous scene that displays a corporality submitted to multiple cohesions through the objectual device of boxes that imprison and divide bodies. An example of this is the exhibition *Reconstitución de escena, (Reconstruction of the Scene)*

in Galería Cromo in 1977. In addition to obliquely betraying the violations of identity executed by the military regime through parallel procedures of confinement and mutilation of the body in these boxes, Leppe uses the photographic self-portrait as a theater of subjective identity subject to transformation —imaginary, phantasmagoric, biographic— and that incessantly reinvents itself through a chain of successive *effects of representation*.

In his work *El perchero* (The Coat Hanger), from 1975, Leppe had played with disguise and simulation, in order to parodically mix male and female gender attributes in a cross between identity and alterity, both understood, dialogically, as *fields of references*. In Leppe's work, the self-portrait serves to correct and alter the signs of sexual identity in the ambiguity of the pose as a photographic and cosmetic simulacrum. The photographic pose is the artifice through which the depicted subject exchanges his/her marks of sexual identification and cosmetically overacts the transvestite metaphor in an anti-naturalistic dismantling that satirizes the metaphysical essentialism of *a single*, founding identity considered unique and true or definitively assigned. The different sexual masks offered by Leppe's poses invite subjectivity to embrace the experience of a multiple self that escapes the confinement of roles to which the repressive moral structure of the dictatorship sought to condemn the social body. In Leppe, performance is a genre that utilizes the body and the pose as biographic and fictional resources so that the performativity of the self decenters those fixed identities —Imposed both by the dictatorial system of regimentation of bodies and the ideological indoctrination of the Orthodox Left— in order to make them changing and reversible. The transvesticism staged by Leppe operates as a cultural metaphor for a fluctuating identity that uses doubling and sexual contortion in order to undermine normative ideas about masculinity and femininity. The sexual carnavalization of the self not only mocks the standardization of gender; it allows for the manipulation of the dogmatics of identity imposed by the patriarchal military structure of the dictatorship and also allows for the planting of an uprising of drives and desires into the rigid discourse of ideological alignment.

The body is a crossroad between the individual (the biographic and unconscious) and the collective (the social programming of identity roles) as well as the somatic-pulsional and the cultural conventions of the symbolic-institutional. In his video-installation *Sala de espera* (Waiting Room), presented in 1980 in Galería Sur, Leppe works within this bordering zone of the body: over and over again he re-stages the narcissistic wound of castration through his mother's biographic narration. Sexual experience is maintained at a distance through the mediation of video technology. In Leppe, performance art moves between the hyper-mediation of discursive codes mounted one on top of another through the cultural artifice of the quotation, and through the loss of control of an extreme corporeality that creates conflict between culture and its own somatic waste. "Leppe works on behalf of his physical deficiencies and excesses and does so in a physiological manner. He works with tics, the voice, breath, nerves, and sweat. From him emerges the last (one might say prehistoric) waft of marginality in Chile: infected by the matriarchy, constructed —in fits and starts— based upon the Oedipus complex."[5] This frenzied work with the body, situated on the threshold of language and history, became a violent way of pushing carnal and sexual excess to rupture the mold of discursive censorship imposed by the military regime.



Integrantes del CADA fotografiados en Santiago en 1979: de izquierda a derecha, Juan Castillo, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita, Diamela Eltit y Fernando Balcells.
Members of CADA photographed in Santiago in 1979, from left to right: Juan Castillo, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita, Diamela Eltit and Fernando Balcells.

ART ACTIONS

In 1979, the group CADA (Colectivo Acciones de Arte) (Collective Art Actions) created its first work, *Para no morir de hambre en el arte* (So as Not to Die of Hunger in Art) resignifying, in the context of the dictatorship, the double avant-garde longing for the fusion between art and life and art and politics. In it they utilize the metaphor of milk to simultaneously work with different elements of artistic intervention: an impoverished shantytown, the Museum of Fine Arts, a milk factory, the streets of Santiago, an art gallery, the branch of an international organization, and an opposition publication. This multi-dimensionality of material and communicative elements, simultaneously intervened during the course of the action, bears witness to CADA"s desire to subsume art in a direct exteriority, to erase the limits of cultural difference between the interiority of institutions (the museum, galleries, etc.) and collective life: of merging the gesture of artistic transformation with the social everyday. For CADA, just as art spills beyond the limits of institutional specificity in order to dissolve into its context, the image of the author is de-individualized to the point of being lost, multiplied in anonymity. In the action *¡Ay Sudamérica!* (Oh South America!) from 1981, flyers were dropped from six planes onto the city of Santiago, each stating that "every individual who works, in order to broaden —if only mentally— is an artist," in this way reworking Wolf Vostell's idea of the artist as a "laborer of experience" and of art as "corrected life."

The works of the CADA group appealed to a "mass intentionality" that sought to "expand the reality of the art public toward the masses from which it is habitually distanced.[6] It would be directed to 'anyone', and hypothetically to 'everyone', broadening the network of artistic spectators beyond the typical museum or gallery public to include urban pedestrians who —in public space— confront the different signs of art's transformation of the everyday.

Undoubtedly one of the most radical and critical art actions of the *Escena de Avanzada* was made by Lotty Rosenfeld in 1979, entitled *Una milla de cruces en el pavimento* (A Mile of Crosses on the Pavement). In this work the transgressive relationship between body, signs, and power in a city under military control was put to test. The work consists in simply altering existing markings on the pavement by crossing these authoritative signs with a white stripe (a cloth bandage), superimposing the perpendicular axis onto the vertical line to create a disobedient sign. Based on an extreme economy of means, the artist disobeys the semiotics of order by altering one of the systems of signs that determines the direction of movement through these spaces. With this daring gesture, Rosenfeld rejects the overbearing linearity of the univocal path drawn by a mechanism of authority and by transforming the sign into a plus sign, she reinvents a relationship of signs that, instead of being fixed or invariable becomes plural and multiple. The straight lines on the pavement —signs made to direct traffic in an obligatory direction— become metaphors for everything that, in the name of an imposed order, regulates habits, disciplines the mind, and submits bodies to a mortally enforced direction. The act of disrupting a



JUAN PABLO LANGLOIS VICUÑA. *Filodendro*, 1982, planta real, pintura al agua, tierra y macetero de greda. La obra desapareció en 2 años, al morir todas las hojas pintadas. Col del artista.
Philodendra, 1982, real plant, painting of water, soil and clay flowerpot. The piece disappeared in 2 years when all the painted leaves died. Artist's Collection.

subsystem of traffic in an entirely regimented country goes way beyond what is visible on the pavement. Rosenfeld's gesture extended its metaphoric potential to the syntaxes of power and obedience illustrated in different ways within the social landscape. Altering a simple stretch of everyday circulation in a militarized city, the artist successfully called attention to the relationship between communicative systems, techniques of reproduction of the social order, and the homogenization of docile subjects.

The *Escena de Avanzada* suffered gravely from the socio-contextual limitations of dictatorial politics, dedicated to confiscating (rights, attributions) and to segregating (bodies, discourses). But it was capable of reverting the direction of exclusions that had made it marginal by making the critical figure of the margin productive. The margin was utilized as a medium for artistic-institutional decenterings and as a line of flight of rebellious imaginaries. Its very name *"Escena de Avanzada,"* reveals an orientation toward: 1) emphasizing the precursory character of a (struggling) work with art and about art that participated in the avant-garde spirit of formal experimentation and the politicization of the aesthetic; 2) distancing itself from the modernist epic of the historical avant-garde —that had interpreted the histories of metropolitan art to be international— by highlighting with its very name the local specificity of an emergent scene. The *Avanzada* was faced with the challenge of imagining, from a visual arts perspective, a response to dictatorial condemnation, opening up loopholes of direction in which to circulate certain dissident particles between the lines of repressive power and censorship. To this end, it conjugated the critical materialism of its symbolic-institutional dismantling and certain heterodox operations with the artistic and cultural codes that converted it into a historical focus of intensity. Thanks to its conceptual inventiveness, thanks to the margin of analytical clarity, of its formal independence and critical self-reflexivity, the *Escena de Avanzada* challenged politics with a field of problems and tensions surrounding the dilemmas of representation, that resisted the illustration of ideological contents as much as the instrumentality of any political program. And it did this by expanding the discourse of art toward the fabric of social and cultural experience so that it benefited from theoretical rigor, creative audacity, and a passion for signs, in order to reinvent this experience in the context of a country that been made violent by the dictatorship.

Perhaps the decisive factor with which the *Escena de Avanzada* left its mark on the history of Chilean art has to do with its capacity to accompany works with a critical discursivity completely restructuring the relationships between artistic *practice* and *theory.* The "linguistic turn" introduced by the *Avanzada* is significant, with texts that mixed semiotics with discursive analysis, psychoanalysis, deconstruction, etc. in order to analyze operations of meaning and representations of power from a real *political economy of signs* that opposed the 19th century impressionism of art criticism of the newspaper El Mercurio, as well as the Marxist historicism and sociology of leftist critique. But it is worth noting that, despite their extreme attention to language, *Avanzada* texts never neglected to connect their own conceptual operations with the denunciating force of materials that linked them to social exteriority. The critical writings of the *Avanzada* gathered literary criticism, art theory, philosophy, cultural sociology, etc. together in a disordered mixture of informal theoretical referents that heterodoxically spilled out beyond the protected borders of academic knowledge. Produced outside the university (a university controlled during those years by the military regimen), these writings —labored and startled— had the character of a marginal system of thought that situated itself on the most dispersed borders of the institutional map. The public interpreting the works and texts of the *Avanzada* was also a heterogeneous and mobile public that, in the risky intersections of art and politics, considered itself part of those dialogues and controversies that always exceeded the limits of disciplinary competence.

The *Avanzada* legacy of the critical text as a theoretical companion to the work is still very present in the work of many recent Chilean artists in that they attempt to surround their works with a certain discursive density. However, the more radical idea of critique as "intervention" is no longer present. What characterized the critical scene of the 80s was the emergence of trans-disciplinary voices that challenged the art institution by turning to diverse mechanisms and publications to multiply its potential for confrontation. Today what prevails is the reinstatement of criticism and art theory to a professionalized academic field legitimated by the institutional "catalogue." Today's academic inflection of theoretical-artistic discourse underlines the professionalization of art that benefits from the regularity of new circuits being created by art schools, galleries, museums and curatorial politics, as well as art grants. But perhaps what has been gained —the specificity and autonomy of the disciplinary field of art and the institutional ordering of artistic circuits— also implies the loss of a certain force of intervention and political-cultural dissemination that, in times of exception, puts forth the critical-experimental character of art as a passion, a risk and a challenge.

(1) For a more detailed analysis of the *Escena de Avanzada, see: Nelly Richard, Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973*, Melbourne, *Art and Text*, 1986.

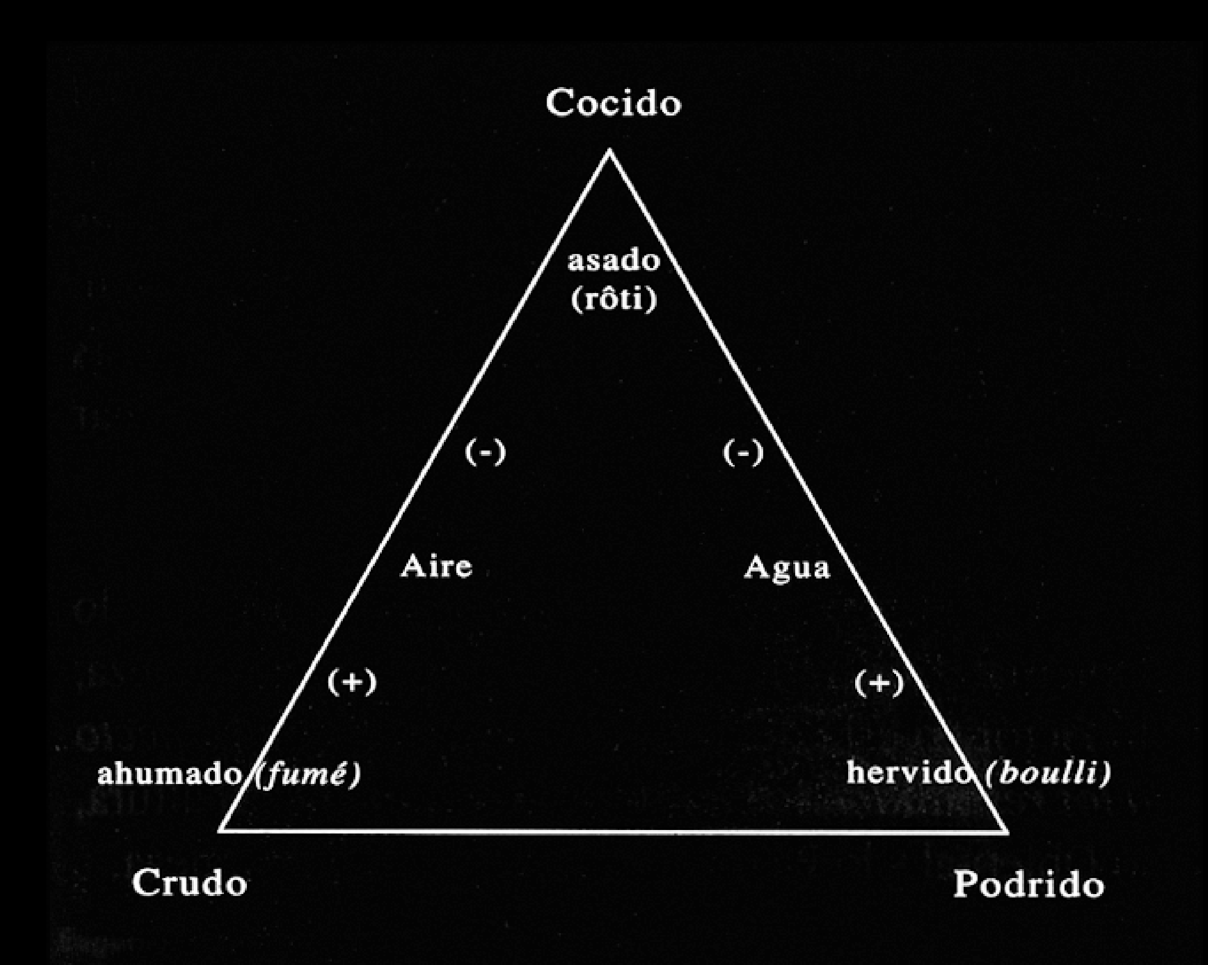
(2) The case of Juan Dávila merits a separate discussion. Dávila produced an extraordinary body of radically critical pictorial work that investigated new strategies of de-representation beyond the medium of painting.

(3) Adriana Valdés, *Arte contemporáneo desde Chile.* New York, Americas Society, April 1991.

(4) Ronald Kay, *Del espacio de acá*, Santiago, Chile, VISUAL, 1980.

(5) Enrique Lihn, *Sobre Leppe,* **El País**, Madrid, February 1987.

(6) Diamela Eltit, *Sobre las acciones de arte*, in *Umbral*, n. 3. Santiago, Chile, 1980.



El triángulo de recetas dentro del triángulo culinario (según Lévi-Strauss 1965).

La escena de los noventa

Justo Pastor Mellado

A Juan Downey

La escena plástica chilena de los 90 presenta dificultades metodológicas suplementarias para ser descrita. El inicio de la Transición Democrática[1] en el país carece de las ventajas comparativas de que dispuso en la memoria política internacional el momento simbólico traumático del golpe militar de septiembre de 1973. Se acostumbra atribuir a esa fecha el momento inicial de un tránsito hacia la oscuridad cultural de la dictadura, en cuyo seno las prácticas artísticas representaron el espacio de la luz. Este esquema sirve de base a un relato maniqueo de sobrevivencias. De acuerdo a la heroicidad atribuida a la producción artística bajo la dictadura y la apertura de la Transición, se puede deducir que esta nueva etapa de la vida social carece de momentos significativos. Más bien se trata de un proceso largo y paciente, en el que adquieren importancia detalles de menor cuantía que, en su acumulación y posterior manejo, producen un nuevo estado de cosas en los que el arte, sin lugar a duda, se ve afectado. De ahí que se sostenga en diversos círculos de crítica que el arte de la postdictadura es un arte subordinado al nuevo desarrollo de los mercados de consumo cultural.

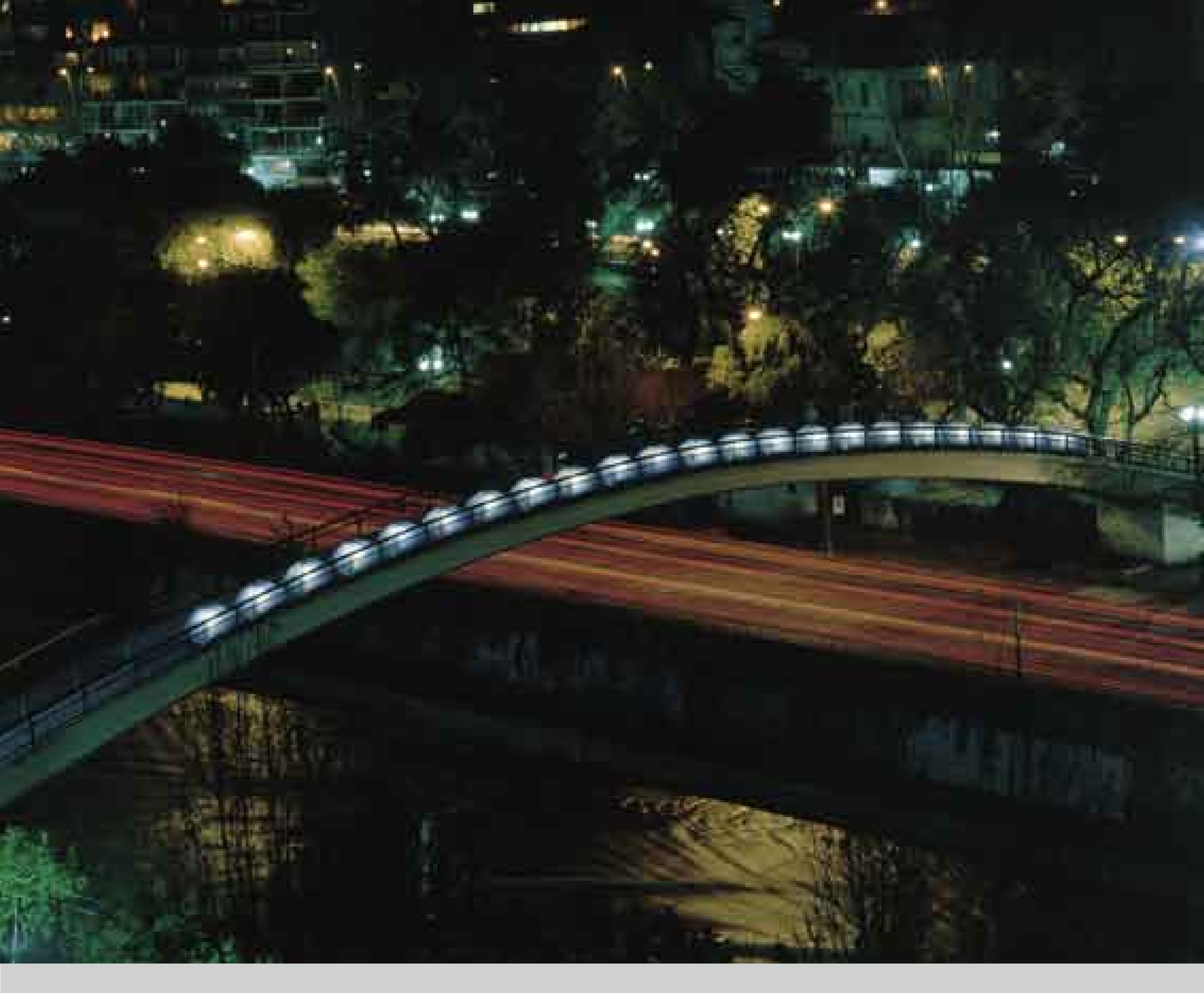
A mi juicio, nada de lo anteriormente mencionado resulta efectivo. La década de los 90 estuvo marcada por un discurso de la reparación y de la redistribución de privilegios, en virtud de la instalación institucional de los relatos de las luchas heroicas de la década anterior. Sostengo que esta cortina discursiva fue un primer obstáculo con que las nuevas generaciones de artistas emergentes en los 90 tuvieron que enfrentarse.

¿Cómo dar a conocer hoy día, a un público internacional de arte, el carácter de estas vicisitudes?, ¿Cómo dar cuenta de la trama compleja sobre la que se construye la memoria plástica de un país?

En mi trabajo, he sostenido que la historia plástica chilena se ha desplegado en tres fases: artes de la huella, artes de la excavación y artes de la disposición. Obviamente, las últimas corresponden a la década del 90. Las primeras pueden ser ubicadas en los 60, mientras, las segundas, en los 80. No fue mi intención establecer esta cronología; sin embargo, los “porfiados hechos” determinan otra cosa y se hacen conocer de un modo convencional. Pienso que nuestro trabajo, en la crítica de historia, consiste en releer las convenciones.

Una de las convenciones contra las que he luchado ha sido aquella que hace depender todo lo que ocurre en una escena de arte de algunos momentos generativos vinculados a tal o cual vanguardia histórica ya reconocida y suficientemente instalada como referente en cierta escena metropolitana. He denominado “analogía dependiente” a esta convención. Ella conduce a la búsqueda desesperada de réplicas directas, de tal modo que, en Chile, debiéramos reconocer —en los 80— a los transvanguardistas criollos de turno, después de haber establecido la lista de informalistas de rigor —en los 60—, sin olvidar a los post-cubistas de los 30 y a los post-cezanianos de los 40. Así dadas las cosas, la mencionada analogía estableció una especie de dominio estratégico en la historiografía.

El triángulo de recetas dentro del triángulo culinario (según Claude Lévi-Strauss, 1965).
Recipe triangle within the culinary triangle (according to Claude Lévi-Strauss, 1965).



CARLOS MONTES DE OCA. *La necesidad de dormir*, 1999, instalación en el puente peatonal Rakamalac, sobre el río Mapocho, Santiago: 22 carpas iglú iluminadas interiormente durante 2 horas. Col. del artista. *The Need to Sleep*, 1999, installation on Rakamalac pedestrian bridge over the Mapocho river, Santiago: 22 igloo tents lit on the inside for two hours. Artist's Collection.

Los "porfiados hechos" a los que hago referencia terminan por desmentir la trama sobre la que se levanta la convención de la analogía dependiente, y sin embargo, sus estragos a nivel de la difusión de las ideas en la escena no dejan de manifestarse. Cabría mencionar que en los 80, en el momento en que emerge una nueva escena de escritura en el campo del arte chileno, esta convención es drásticamente puesta en crisis. Sin embargo, en los 90 ha recuperado su posición de manera paradojal. La escena chilena de los 90 no sólo coincide con la emergencia política de la Transición Democrática, sino también con la aparición de un nuevo campo editorial, que transfiere al espacio intelectual chileno las nuevas herramientas de la crítica cultural y el debate postmoderno.

Es mi convicción que estos estudios han desplazado el ejercicio de la analogía dependiente hacia la subordinación temática y metodológica del discurso postcolonial, lo cual ha fomentado una percepción insatisfactoria acerca del arte producido durante la Transición Democrática. Si bien las obras de los 80 gozaron de un tipo de análisis que puede reclamar condiciones autónomas de reconocimiento, mi percepción es que el discurso sobre arte de los 90 tendió a replicar los presupuestos analíticos de la teoría postmoderna.

Me adelanto en sostener que las obras de los artistas emergentes en el 2000 no se reducen a la propuesta analítica de dicha teoría, sino recuperan las lecturas críticas de la teoría económica latinoamericana de fines de los 60, sobre todo en lo relativo a un nuevo uso paródico de las categorías de subdesarrollo y dependencia. De este modo, descubren en dichos discursos una especie de anterioridad precursora en el terreno del análisis, cuyas herramientas no habrían sido completas ni consecuentemente utilizadas. En este sentido, las obras chilenas del 2000 se conectan con obras brasileras históricas (Artur Barrio, Cildo Meireles, Helio Oiticica, Tunga, por mencionar algunos) sobre cuyos diagramas reposicionan un debate que los primeros años de los 90 parecían haber cancelado.

En cierto sentido, se había instalado el sentimiento de que las obras de los 80 habrían tenido que esforzarse más que las de los 90, porque habrían estado obligadas a desarrollar estrategias alegóricas de resistencia a la dictadura. De acuerdo con esta hipótesis, al no presentar los 90 esta necesidad, habrían dado pie a una extraña consideración: la época democrática sería una época de lamentable adelgazamiento semántico.

A lo anterior hay que agregar como dato no del todo secundario, que los artistas que ingresan en la escena en los 90 nacieron en los inicios de los 70, mayoritariamente en el seno de familias de clase media que experimentaron en carne viva la represión de los primeros años de la dictadura. Las restricciones sociales y culturales, por efecto de la drástica transformación del escenario productivo, fijó los límites en los cuáles los artistas de los 90 vivieron su educación universitaria. De hecho, sus últimos años de estudios superiores coincidieron con las protestas del final de la dictadura y con la Campaña por el No contra Pinochet, en el plebiscito de 1988.

Se trató, pues, de una generación que experimentó la sensibilidad propia de una sociedad que aprendía, más bien que mal, a resolver por la vía política una transición vigilada, pero inevitable, en la que no había más heroísmo que cumplir con la rutinaria pragmática de la re-ocupación democrática del aparato del Estado.

El lector no chileno debe entender que la Transición Democrática, en términos simbólicos, supone una genealogía de “pactos de olvido” cuya lógica comenzó a instalarse mucho antes de la Transición. Es decir, la Transición se inició mucho antes de su reconocimiento formal, en 1990. Esto sirva para comprender la dimensión del escepticismo y la desconfianza en la clase política articuladora de la Transición, por parte de los nuevos artistas emergentes en los 90.

Un lector no informado podría preguntarse por qué, cada vez que se habla de la escena artística de nuestra zona, tenemos que hablar irremediablemente de política. No hay que sentirse agredidos por semejante observación. Ese suele ser un comentario que proviene de una trama intelectual ordenada por los cánones de la crítica modernista estadounidense. Sin embargo, también existe otro comentario que corre con similar fuerza, en el sentido de validar nuestras producciones sólo en la medida de su sujeción a los dramas explícitos.

Habrá que responder a ambas aproximaciones que, en términos estrictos, la representación directamente política a nivel de obra corresponde más que todo a una operación de encubrimiento de los contextos en que las obras han sido producidas y se hacen ver. Muchas veces estas obras sólo se muestran en el contexto local, al que difícilmente accede la crítica internacional, al tiempo que la mención directa al drama social escamotea el acceso a las ya complejas relaciones entre el propio contexto local y la producción de la obra. Esto impide a estas obras establecer un diálogo con una escena internacional que carece de antecedentes para comprender sus condiciones de producción.

* En el lenguaje de la crítica de arte en Chile se usa con frecuencia el verbo "inscribir" para referir a la participación en los circuitos internacionales del arte. (Nota del editor)

La Transición Democrática no cancela la dimensión política de las obras, sino que las hace más opacas y complejas. Justamente, porque la recomposición institucional de la ciudadanía supone el fortalecimiento del mercado del arte. Por este último no entenderé solamente un complejo articulado de galerías operando en una escena, sino un conjunto de prácticas articuladas que poseen diversos espacios de intervención y de inversión, sobre todo en el terreno simbólico.

Esto quiere decir, simplemente, que sólo a partir de los 90 se consolida un sistema en que la producción de conocimiento está referida al mercado de la enseñanza superior, de un modo análogo a cómo la producción de exposiciones tiene directa relación con el desarrollo del campo editorial y el de la arquitectura y diseño de interiores. De este modo, la crítica en los medios de difusión ha visto drásticamente reducido su papel de legitimación, siendo desplazada por operaciones más complejas de inversión difusiva que combinan la garantía curatorial con dinámicas de fortalecimiento museal y consolidación de grupos de artistas específicos, que pasan a adquirir un relativo reconocimiento en los circuitos extra-nacionales.

Manifiesto mi preferencia en plantear el término extra-nacional, en vez de internacional. Lo hago por razones de economía analítica. La comprensión de la escena internacional supone un manejo de informaciones que permite reconocer los límites de la "*mainstream*" en cuanto a la fortaleza tanto de sus exclusiones como de sus inclusiones. A mi entender, dicha comprensión ha estado limitada, en nuestro caso, por una lectura insuficiente de los procesos dinámicos con que las delimitaciones referidas se establecen.

Ahora bien, ¿qué quiere decir leer, en estos términos? Simplemente, saber reconocer ciertos signos que nos pudieran permitir comprender la naturaleza de ciertas demandas simbólicas, así como instalar la preeminencia de unos argumentos inscriptivos*. En este sentido, han sido decepcionantes las tentativas del galerismo nacional por formular y sostener una política exterior, a fines del 2000, que proyectara en el mercado internacional los indicios de reconocimiento de un cierto número significativo de obras por parte de instituciones museales extranjeras y bienales internacionales. Es decir, esto no se limita a asistir a un par de ferias y a exponer en dos o tres lugares eminentes del circuito. Se trata de sostener un conjunto de iniciativas de exhibición durante un período sostenido de tiempo, de modo que pueda ser reconocida una "imagen de marca" de la escena de los 90. No existe visibilidad de la escena porque no hay consistencia de trabajo articulado del sistema de arte chileno.

Admito la carencia de información adecuada para tentar una descripción exhaustiva de nuestras incompetencias inscriptivas. Sólo me remito a reconocer que existen, al menos, estrategias de disolución de las relaciones endogámicas que explican la in-inscripción del arte chileno y su heroica reivindicación de un localismo victimalizado.

Esto no tiene que ver con la difusión del arte chileno, sino con la palabra inscripción. Ella quiere decir, simplemente, estampación de una huella en un soporte que sea reconocible por un interlocutor cooperante. Sin embargo, el arte chileno construye sus propias condiciones de in/visibilidad. Es un arte que construye su visibilidad en el escamoteo de sus propias posibilidades expansivas.

De ahí que la disolución de la endogamia provenga de los jóvenes artistas que egresan de la enseñanza superior de arte desde mediados de los 90 en adelante. Lo cual viene a ser un efecto analítico directo de la propia enseñanza de artistas como Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn en dificultosas modalidades de transmisión, respecto de las cuales los jóvenes artistas han aprendido rápidamente a realizar una distinción férrea entre



Vista parcial de las obras de Pablo Langlois, Mario Navarro y Cristián Silva en la exposición *Arte joven en Chile (1986 – 1996)*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1996.
Partial view of the works by Pablo Langlois, Mario Navarro and Cristián Silva in the exhibition *Young Art in Chile (1986 – 1996)*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1996.

diagrama de obra y política de carrera.

No me corresponde ahondar en este texto sobre el modo cómo se estructura y se organiza la autonomía de los artistas que se sustraen de las políticas saturnales de los artistas referenciales del período anterior. Debo hacer mención a un breve artículo en **Índice**, una revista de estudiantes de arte, publicado en 1998, en el que abordé la formación de un nuevo bloque histórico.

Ya es conocido en la escena chilena el uso jocoso que hago de una nomenclatura que proviene del léxico político. En el marco de una parodia al uso indiscriminado del léxico gramsciano que hace la crítica, formulé la existencia de un bloque histórico que se verificaba después de la comparecencia de un cierto grupo de artistas emergentes en la I Bienal de Artes Visuales del Mercosur 1997, en Porto Alegre. Entre ellos se encontraban, por mencionar a algunos, Yenniferth Becerra, Mónica Bengoa, Arturo Duclos, Felipe Mujica, Pablo Rivera, Paula Rojas, Rosa Velasco. Todos ellos, a mi juicio, sin habérselo propuesto de manera manifiesta, demostraban la existencia de un bloque de obras que se sustraía de la vigilancia que los artistas históricos del período anterior buscaban ejercer.

Y sostuve que todos, en mayor o menor medida, habían encontrado en la obra y en la actitud emprendedora de Arturo Duclos por buscar espacios fuera del país, un ejemplo de autonomía. Los jóvenes reconocieron en Duclos a un artista que abría el juego, que aceleraba procesos, que promovía las relaciones profesionales entre artistas emergentes y sistema de arte. Al mismo tiempo, tuvieron un gran respeto por el aporte de los procedimientos implícitos en las obras históricas de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn.

Esa distinción se había instalado con mayor precisión en la producción del envío a dicha bienal. Lo que no quiere decir que la bienal los haya organizado, sino que se reconocía, a partir de ella, un bloque que antes no había sido percibido con ese grado de visibilidad.

En todo caso, las condiciones de formación de este bloque tenía unos antecedentes previos. La bienal fue inaugurada en octubre de 1997. Valga mencionar que a fines de diciembre de 1996 se montó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago la exposición Arte Joven en Chile (1986-1996). Para esa ocasión escribí en el catálogo un texto que titulé “Del triángulo paradigmático al bloque histórico en la plástica chilena emergente”.[2] Este título provenía a su vez de un ensayo que había escrito junto con Carlos Navarrete, para la **Revista de Arte** de la Universidad Católica, un año antes. Allí habíamos establecido un desplazamiento nocional, a partir del triángulo culinario de Claude Lévi-Strauss, con el propósito de producir la ficción metodológica de un triángulo de procedimientos formales, que denominé TPF, con el objeto de trabajar la cuestión de las filiaciones en la escena chilena.



CAROLINA BASSI.
Dragones y Melanesia, de la serie *El tuerto es rey, 1992 – 1993*, entretela sintética, hilo, lúrex, pintura dorada, 140 x 218 cm. Exposición *Atravesando todos los ojos*, 1998, Galería Gabriela Mistral, Santiago. Col. particular, Santiago.
Dragons and Melanesia, from the series *Big Fish in a Little Pond, 1992 – 1993*, synthetic interlining, thread, lurex, golden paint, 140 x 218 cm. Exhibition *Crossing all Eyes*, 1998, Galería Gabriela Mistral, Santiago. Private Collection, Santiago.

El TPF, de este modo, poseía tres vértices: Gráfico, Objetual, Pictórico. Cada uno de ellos estaba tensado por una relación binaria: manual y fotomecánico (Gráfica), encontrado y manufacturado (Objetual), figurativo y abstracto (Pictórico). Es así como, según este triángulo, establecí un criterio para agrupar las obras de acuerdo a una política de los procedimientos.

Remito al lector a la distinción que ya había armado a propósito de las periodizaciones de la última treintena del arte chileno: artes de la huella, artes de la excavación, artes de la disposición. Es preciso señalar que el triángulo funciona, principalmente, para realizar un inventario de obras que corresponden, en su factura, mayoritariamente a las artes de la disposición.

En efecto, la innovación de este bloque de obras que se ordenan de acuerdo a la operatividad del triángulo, tiene que ver con el abandono de la academia de la instalación, que se había, efectivamente, "instalado" en la escena chilena durante el último período. ¿En qué se reconocía el academismo al que hago mención? En el peligroso acercamiento de la instalación a la escenografía erudita, como en la monumentalización de gestos de intervención conmemorativa. En este sentido, los artistas que participaron en esta muestra de 1996, como Natalia Babarovic, Nury González, Voluspa Jarpa, Pablo Langlois, Carlos Montes de Oca, Iván Navarro, Mario Navarro, María Victoria Polanco, Pablo Rivera, Cristián Silva, Alicia Villarreal, no producían instalaciones, sino disponían objetos en una dimensión que estaba desprovista de heroísmo y grandilocuencia.

Es decir, sus maneras de agenciar los objetos en el espacio los hacía desprenderse de las regulaciones de la gran instalación referencial del período anterior, que al lado de éstas, terminaron pareciendo excesivamente narrativas. Las nuevas disposiciones recuperaban la desnarratividad de instalaciones como *Sala de espera* (1979) y *El día que me quieras* (1981), de Carlos Leppe, en Galería Sur. Por eso pasó a tener sentido la noción de disposición, para dar pie al reconocimiento de un nuevo tipo de obras.

Si hubiera que precisar una de ellas, que, sin embargo, no fue producida en los 90, sino a mediados de los 80, señalaría *La lección de anatomía* de Arturo Duclos. Correspone a una obra que sólo fue puesta a circular en los 90 porque el sistema de restricciones de los artistas históricos dejó de operar. Y fue presentada en la I Bienal del Mercosur, donde, a mi entender, tuvo el valor de servir de referencia al bloque histórico autónomo al que he aludido. En este sentido, esta obra posee un estatuto de obra atractora del bloque.

Ella no cabe estrictamente en ninguno de los vértices del Triángulo de Procedimientos Formales, porque, en verdad, tiene cabida en todos. Resulta ser objetual-gráfica-pictórica, sobre un soporte de extrema fragilidad representacional, sobre todo en la escena simbólica chilena del final de la dictadura. Pero traspasa los 90 y se levanta como un modelo de articulación entre las tres "edades" de la plástica chilena: huella, excavación y disposición.

Ahora bien: he mencionado las tres "edades" y el triángulo como herramientas de designación de los bloques históricos de los 90. En el fondo, mi trabajo de colaboración con los artistas emergentes significó montar las ficciones de método que permitieron forjar un léxico propio que favoreció, en diversa medida, sus inscripciones. En este

terreno, mis curadurías para la II (1999), III (2001) y V Bienal del Mercosur (2005) señalan una política de selección que reproduce los criterios implícitos en el empleo de las herramientas señaladas. Aunque debo hacer mención a una experiencia curatorial que resultaría decisiva para la formación de las obras de Carolina Bassi, Mario Navarro, Jorge Padilla, Cristián Silva y Ximena Zomosa. Me refiero a la exposición de todos ellos en el CAYC de Buenos Aires, en mayo y junio de 1993, bajo el título *Estética de la dificultad*.[3]

El subtítulo de la muestra fue *Visualidad refractaria de los años 90 en Chile*. Y, en ese momento, señalé en el catálogo que se trataba de una visualidad especulativa, a doble título: por reflexiva y por crítica; por reconocible, en suma. Reflexiva por sus propias prácticas en relación a sus filiaciones de referencia; reconocible, porque era en esas obras de referencia que habían encontrado su primera instancia identitaria. Así, los procedimientos diagramáticos de las obras de Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn y Arturo Duclos, habían adquirido el rol –no deseado- de cabeza de filiación parental.

En 1995 Mónica Bengoa, Mario Navarro y Cristián Silva asisten bajo el nombre de marca de Jemmy Button INC a la XI Mostra da Gravura – Cidade de Curitiba.[4] El modelo de Jemmy Button,[5] que había sido empleado por Eugenio Dittborn como un paradigma de los intercambios en el arte contemporáneo, es tomado por el grupo, con el propósito de trabajar obras que prosiguieran con la petición de desilustratividad que había caracterizado a la plástica más radical de los 80. Había en ellos una crítica a la escenificación hipostalinista del drama histórico; de la historia reciente como drama ya definido por las formas dominantes del Relato Político.

En la exposición de 1996 en el Museo de Bellas Artes, al realizar el inventario de obras y artistas habilitados por el empleo del TPF, tuve que señalar que existía un primer grupo, compuesto por Carlos Montes de Oca, Mario Navarro, Iván Navarro, Cristián Silva y Alicia Villarreal, cuyos trabajos transitaban entre el polo Gráfico y el polo Objetual. Ellos enfatizaban las operaciones de estampado, al tiempo que introducían objetos mínimos indicativos de gran economía formal. El indice de pictoricidad de las obras era bajo y los artistas recurrían a recuperaciones de material icónico proveniente de archivos que ellos mismos habían constituido y que denotaban un modelo de recolecciones específicas.

Un segundo grupo de obras se situaba entre el polo Gráfico y el polo Pictórico, agrupando a artistas como Natalia Babarovic. Nury González, Voluspa Jarpa, Pablo Langlois y Victoria Polanco. Se trataba de obras de bajo índice objetual, pero de alta compensación pictórica.

Un tercer grupo de obras estaba referido al trabajo de Pablo Rivera y expresaba el deseo de recomponer la escena de la escultura. Rivera señalaba en esa ocasión una posibilidad de articulación para-minimalista, que le permitía combatir el campo escultórico chileno dominado por un tipo de totemismo "esencialista" que se había apoderado de la enseñanza de escultura.

A los pocos meses de haber planteado esta hipótesis para dar cuenta de la escena plástica emergente, tuvo lugar en el Museo de San Antonio (Texas) la exposición *Prospect and Perspective, Recent Art from Chile*, curada por Beverly Adams. A ella fueron invitados algunos de los artistas que habían participado en la exposición del Museo de Bellas Artes, como Nury González, Mario Navarro, Cristián Silva y Alicia Villarreal. Se incluyó además a Natalia Babarovic, Arturo Duclos, Voluspa Jarpa y Rosa Velasco. En dicha ocasión[6] mencioné que la ficción metodológica del triángulo permitía concebir las relaciones artísticas como escenas de parentesco; es decir, como diagramas de prohibiciones y transgresiones sígnicas y materiales.



Cabe señalar que si la exposición del Museo de Bellas Artes fue en diciembre de 1996 y se extendió hasta marzo de 1997, la exposición en San Antonio tuvo lugar entre julio y septiembre de 1997, mientras que la I Bienal de Artes Visuales del Mercosur abrió en octubre de ese mismo año. De tal manera, un grupo cercano a los quince artistas, quien más quien menos, formaría parte de este bloque histórico reconocible en los hechos. ¿Cuáles hechos? Los relativos a la producción y a la circulación autónoma inicial. Puesto que estas obras serán, a su vez, referenciales para un período completo que excede la década. En efecto, para retener lo decisivo de este inventario fragmentario y parcial, es preciso indicar que el bloque histórico reúne un conjunto de obras que configuran un espacio de mayor amplitud. Ellas se han convertido en un referente autónomo cuya existencia recompuso la escena plástica chilena del fin de siglo.

En el marco de la descripción del panorama de la plástica de los 90, es necesario preguntarse por las relaciones que este nuevo bloque de obras emergentes establece con las obras de artistas chilenos que han adquirido relevancia en la escena internacional. Sin embargo, éste es un asunto complejo porque obliga a repensar no sólo el valor estratégico de los viajes de artistas, sino el modo cómo se construyen los regresos y se rearticulan las presencias.

Valga señalar que la producción de relevancia es un fenómeno decisivo para comprender las distancias formales entre las carreras de los artistas chilenos en la escena internacional y las realidades de formación interna. La relevancia de una carrera internacional no se traduce, a juicio de los artistas lúcidos de los 90, en un reconocimiento referencial en la escena interna. Sostengo la hipótesis de que existe una gran distancia entre el modelo de validación internacional de carreras y las coordenadas bajo las cuales se organiza la escena lúcida de los artistas emergentes de los 90. Éstos, además

CRISTIÁN SILVA. Sin título, 1995, dibujo, papel recortado, marcos, dimensiones variables. Col. del artista. X Mostra da Gravura, Curitiba.
Untitled, 1995, drawing, cut paper, frames, variable dimensions. Artist's Collection. X Mostra da Gravura, Curitiba.

de aprender a leer las obras de los artistas históricos desde un materialismo analítico consistente, reflexionaron, por esa misma razón, sobre los procesos de migración artística. Los artistas de los 90 han reconocido en otras obras la genealogía de sus construcciones formales. Debemos tener en cuenta que los históricos de los 80 se caracterizaron por ejercer su trabajo en el interior del país, llegando a convertir este gesto en un valor agregado. Dicho valor les permitió afirmar su posición interna, pero no significó el sostenimiento de iniciativas de inserción en el extranjero.

Es necesario realizar el inventario de las exposiciones de arte chileno en el exterior durante la dictadura. Apenas alcanzaron la decena. Y todas fueron organizadas por museos extranjeros. Esto señala el alcance que adquiere la fortaleza interna de la escena plástica, que logra instalar en pleno régimen militar su propia "oficialidad" del arte, con el apoyo de recursos curatoriales e institucionales externos. En este sentido, la "oficialidad" del arte estuvo siempre en el lado de la oposición democrática.

La dictadura careció de una "oficialidad" cultural en sentido estricto, ya que su verdadera política cultural estaba encarnada en su política económica. La política cultural de la oposición operó en el terreno de la "economía discursiva" y estuvo referida a la mayor o menor puesta en ilustración del discurso de la historia. Es decir, en su docilidad para interpretar las demandas simbólicas de los partidos de izquierda que insistían en favorecer obras en extremo denotativas.

El análisis del período de los 80, realizado por los artistas de los 90, abordó estas dos cuestiones: por un lado, el internismo y la fobia a la migración, y por otro, la política des-ilustrativa de los artistas históricos. La paradoja de la Transición Democrática se hizo evidente cuando los históricos tomaron en cuenta que la puesta en circulación internacional de sus obras pasaba por la aceptación del reduccionismo ilustrativo. Fue entonces que el "arte bajo la dictadura" adquirió un valor como argumento de legitimación, cuando ya se había iniciado la Transición. En cierta medida, los artistas históricos fueron presa de la ansiedad por "llegar tarde" y adoptaron medidas que iban contra la radicalidad que habían sostenido a comienzos de los 80. A mi juicio, ello sólo facilitó un adelgazamiento semántico de las obras.

El nuevo bloque de artistas de los 90 rechazó esta retórica que se podría denominar "neo-victimalista", para distinguirla del victimalismo directo de la oficialidad de la oposición democrática durante la dictadura. En este terreno se puede establecer una relación de dependencia entre el "neo-victimalismo" y los estudios culturales, a inicios de los 90. Artistas jóvenes, como Mario Navarro y Cristián Silva, sostuvieron una posición radical de desmontaje de la impostura de los propios artistas históricos. Impostura que se verificaba en el sacrificio del diagrama de obra en provecho de una política de carrera.

Esto señala la vulnerabilidad del propio espacio chileno, en cuanto a no disponer de una producción crítica ni de instituciones fuertes que hubiesen impedido el reduccionismo. Tanto en el terreno político como en el terreno del arte, finalmente, agencias de diverso origen pudieron especular a su antojo con el privilegio de la imagen victimalizada de las prácticas del período anterior.

El caso más ilustrativo de esta situación se refiere a la obra de Eugenio Dittborn producida antes de la invención de las pinturas aeropostales. La obra producida entre 1976 y 1980 es la que sostiene los más significativos avances formales, en el terreno de las transferencias y las transmigraciones tecnológicas de reproducción de la imagen, ya que ponía en tensión las condiciones mismas de la representación pictórica. Es en esa obra que la crítica materialista a la práctica pictórica modernista se realizó con radicalidad

y pertinencia en nuestro país. El modelo de dicha obra es el que sostiene la expansión desarrollada en su política de difusión de carrera después de los 90. Los artistas de los 90, justamente, se afirmaron en su obra de 1976-1980 para edificar sus plataformas formales. Le deben a Dittborn el materialismo analítico de esa primera época. No cabe duda que estos jóvenes artistas no sólo encontraron en la primera obra de Dittborn un antídoto contra el reduccionismo, sino que formularon desde el caso de Jemmy Button una teoría escéptica de las migraciones artísticas.

Ahora bien, lo que caracteriza a los artistas que configuran una especie de "segunda generación" de los 90 es la capacidad para asumir de manera acelerada las migraciones temporales. Resulta decisivo el hecho de que los artistas de esa década, ya desde su condición de estudiantes de arte, han viajado más que todas las generaciones anteriores. Esto señala el desarrollo de unas actitudes de emprendimiento mayor, favorecidas por el desarrollo de la circulación editorial y la industria de los viajes y del turismo cultural.

Ya no resulta abrumadora la falta de bibliotecas consistentes en los centros de enseñanza superior, porque el tráfico de revistas y el manejo de información, ya sea por presencia efectiva como por acceso electrónico, proporciona al estudiante de arte de fines de los 90 un instrumental que recalifica su ubicuidad y favorece el montaje de iniciativas orgánicas autónomas. En este marco, ha jugado un rol significativo el "mito" que se construyó en la escena chilena, desde los años 80 en adelante, en torno a la figura ética y a la obra de Juan Downey.

Downey dejó Chile en 1962 y se instaló en el Nueva York de mediados de los 60, participando activamente en las primeras manifestaciones de intervención de arte público y de video-arte. Sin lugar a duda se forjó una imagen de "héroe nacional video" y no dejó de participar, durante una década, en los festivales de video-arte organizados en Chile entre 1980 y 1990, bajo la protección del Instituto Chileno-Francés de Cultura. Su obra nunca dejó de estar presente en el debate conceptual chileno, y su videografía se convirtió en un referente para la generación de los 90, aunque no es un artista con el cual esta generación haya tenido una relación directa. Más bien ésta fue mediada a través de diversas operaciones. Un número importante de su videografía estuvo disponible desde comienzos de los años 80 en el Museo de Arte Precolombino de Santiago. Sus envíos al festival chileno-francés de video-arte eran un acontecimiento esperado. Sin dejar de mencionar la importancia que tuvo para la difusión de su obra la realización en Chile de su primera retrospectiva en 1987, en plena dictadura, en un sitio independiente (Cine El Biógrafo), organizada por Gonzalo Díaz y quien escribe.[7]

Bajo los aspectos señalados, Downey resulta ser un caso ejemplar en lo relativo a la vigencia de su diagrama formal. Al punto que sus videos se han convertido en "objeto de culto" para la escena emergente de hoy. Sobre todo, en relación a la economía de las migraciones y a la simultaneidad de tecnologías corporales y de reproducción de la imagen que corresponden a distintos momentos en el desarrollo del capitalismo medial, pero que por efectos de la especificidad de las formaciones sociales del tardo-capitalismo del Cono Sur de América, comparecen en una misma coyuntura de enunciación. Downey falleció en 1995. En cierto sentido, su diagrama de trabajo y el modo cómo fue negociando su permanencia en los Estados Unidos lo han convertido en un "mito" de referencia que actúa como fondo de resonancia ética.

(1) Por Transición Democrática se entiende, en Chile, el proceso iniciado en los últimos años de la dictadura de Augusto Pinochet, desde por los menos 1988 en adelante, y que llega a abarcar los primeros años del primer gobierno democrático, entre 1990 y 1994. Se trata de un proceso de relativamente larga duración, que para algunos analistas no ha concluido, y que está referido a la construcción de ciertas condiciones políticas que garanticen la estabilidad democrática. ¿Cuándo termina una Transición? El tránsito a la democracia se ha vuelto, para algunos, un "tránsito interminable". No habrá plenas garantías mientras no se resuelvan de manera plena los casos judiciales relacionados con los derechos humanos.

———————————————————————

(2) Justo Pastor Mellado, *Del triángulo paradigmático al bloque histórico en la plástica chilena emergente*, en *Arte Joven en Chile* (1986-1996), enero de 1997, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

———————————————————————

(3) Justo Pastor Mellado, *Estética de la dificultad*, CAYC, Buenos Aires, mayo-junio de 1993.

———————————————————————

(4) Justo Pastor Mellado, *Carlos Hermosilla y Jemmy Button INC*, XI Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, octubre-diciembre de 1995, Curitiba.

———————————————————————

(5) Jemmy Button es el nombre con que el capitán Fitz Roy (Primera Expedición Darwin) designó al joven fueguino que adquirió por un saco de botones. Fue llevado a Londres junto a otros tres indígenas y presentado a la Reina Victoria. Regresó en la Segunda Expedición de Darwin y fue devuelto a su comunidad en los canales del sur. La leyenda consigna que había aprendido mal el inglés durante su estadía y que había comenzado a olvidar su lengua nativa. Cuando fue regresado ninguno de sus hermanos le hablaba. Se perdió en la niebla. Días antes de desembarcarlo, Fitz Roy le hizo un retrato, vistiendo levita, camisa blanca y corbatín.

———————————————————————

(6) Justo Pastor Mellado, *Some Considerations on the Pictorial Populating of Territory (Algunas consideraciones sobre el poblamiento pictórico del territorio*), en *Prospect and Perspective, Recent Art from Chile*, julio-septiembre de 1997, San Antonio, Texas.

———————————————————————

(7) Festival Downey, Cine El Biógrafo, agosto de 1987, Santiago de Chile. El Cine El Biógrafo es una iniciativa independiente que se instaló en Santiago en 1987, convirtiéndose de inmediato en un lugar de encuentro de la cultura y de la política de oposición a la dictadura. Ver catálogo del festival, publicado por Galería Visuala, editado por Justo Pastor Mellado, con textos de Patricio Marchant, Diamela Eltit, Justo Pastor Mellado, Eric Michaels, entre otros.

The Art Scene in the Nineties

Justo Pastor Mellado

To Juan Downey

The Chilean art scene in the 90s poses a series of methodological difficulties. Compared to the traumatic moment of the military coup in September, 1973 and its impact on international political memory, the early transition to democracy[1] lacks the advantages provided by analysis. It is common to consider September, 1973 the beginning of a period of cultural darkness; at the heart of this darkness, artistic practices served as a source of light. This scheme is the basis for a binary tale of survival. It understands artistic production under the dictatorship in terms of heroism, and it implies that there are no meaningful moments in the social life of the transition. In fact, the transition is a long, slow process where minor details take on importance. When analyzed as a set, these details produce a new state of affairs that undeniably affects art. In many critical circles, it is held that art from the post-dictatorship is subject to the development of the cultural consumer markets.

In my opinion, that analysis is ineffective. The 90s were characterized by a discourse of reparation and by the redistribution of privileges by virtue of the institutional installation of tales about the heroic struggles of the previous decade. I maintain that this discourse was the first barrier that the new generation of artists from the 90s had to face.

Today, how can one explain these vicissitudes to an international art audience? How to account for the complex way in which the country's artistic memory is woven?

I have maintained that the history of Chilean visual arts has three phases: trace arts, excavation arts and disposition arts. The last one obviously refers to the 90s, the first to the 60s and the second to the 80s. It was not my intention to use this chronology. Yet, the "pig-headed facts" impose their will and only make themselves known conventionally. I believe that our task as critics of history is to reread conventions.

One of the conventions that I have fought against is the tendency to consider everything that happens on a given art scene the result of certain key moments of a well-established avant-garde, an avant-garde that is a point of reference for a certain metropolitan scene. I have called this convention the "analogy of dependency." It leads to a desperate search for exact replicas, such that in Chile we can recognize the *Criollo* Transvanguardia of the 80s only after making the obligatory list of Informalists from the 60s, without neglecting the post-Cubists from the 30s and the post-Cezannians from the 40s. If this is the state of affairs, this analogy sets up a kind of strategic dominion in historiography.

The "pig-headed facts" that I am referring to contradict how the conventions of the analogy of dependence are woven. Nonetheless, its noxious effect is still felt in terms of what becomes known about the art scene. It is worth mentioning that in the 80s, when a new writing scene emerged in Chile, this convention was seriously questioned. In the 90s, though, the crisis passed and this convention was reestablished paradoxically. Chile



in the 90s experienced the democratic transition as well as a new publishing space that provided the Chilean intellectual scene with the tools of cultural criticism and post-modern debates.

I hold that these studies have replaced the analogy of dependence with a thematic and methodological submission to post-colonial discourse. This has encouraged dissatisfaction with art produced during the transition to democracy. Although work from the 80s enjoyed a relatively autonomous analysis, it is my sense that the discourse on art from the 90s has tended to replicate the analytic suppositions of post-modern theory.

I would maintain that the work of emerging artists from the current decade can not be reduced to the analytical formulations of post-modern theory. Indeed, they take up critical readings of Latin American economic theory from the late 60s, above all in terms of a new parodic use of the categories of underdevelopment and dependency. In these discourses, the artists discover a kind of precedent, involving tools that were not fully taken advantage of or responsibly used in previous decades. In this sense, current Chilean work is connected to older Brazilian work (Artur Barrio, Cildo Meireles, Helio Oiticica, Tunga, to name a few) and it reopens a debate that, in the early 90s, seemed to have been closed.

It was thought that artwork from the 80s had to work harder, in a sense, than artwork from the 90s because it had to find allegorical strategies to resist the dictatorship. This hypothesis might lead us to a strange reflection: the democratic era might entail unfortunate semantic impoverishment.

MARÍA VICTORIA POLANCO. *Rompecabezas de una memoria*, 2004, pintura y PVC autoadhesivo sobre muro, medidas variables. Col. de la artista. Exposición *Cambio de aceite*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.
Puzzle of a Memory, 2004, painting and PVC sticker on wall, variable sizes. Artist's Collection. Exhibition *Oil Change*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Furthermore, it is by no means secondary that the artists that came onto the scene in the 90s were born in the early 70s, mostly to middle-class families who experienced the repression of the dictatorship's early years in the flesh. The social and cultural constraints that arose from the dramatic transformation of the productive scene during the dictatorship set the stage for the university experience of artists from the 90s. Indeed, their last years at the university coincided with the protests at the end of the dictatorship and with the anti-Pinochet campaign and plebiscite in 1988.

This was a generation that experienced the sensibility of a society that had learned, for better or for worse, to resolve politically a controlled but inevitable transition. The only heroic act possible was the pragmatic routine of democratically taking over the State apparatus. The non-Chilean reader must understand that, symbolically speaking, the transition to democracy was born from "pacts of forgetting" that began long before the transition. That is to say, the transition began long before it was formally recognized in 1990. This provides an understanding of why artists from the 90s were so skeptical and mistrustful of the political class that put together the transition.

An uninformed reader might wonder why every time we talk about art in this region we have to talk about politics. There is no reason to take offense at this observation. The comment often comes from an intellectual structure established by the canons of North American modernist criticism. There is, however, an equally prevalent observation that validates our artwork only as long as it is subject to explicit political dramas.

To both observations one must answer that, strictly speaking, directly politic artwork mainly involves covering up the contexts in which it is produced and seen. This artwork is often only shown in the local context –it is almost never seen by international critics. At the same time, direct reference to the social drama hinders access to the complex relations between the local context and the production of artwork. This prevents this artwork from establishing a dialogue with an international scene that lacks antecedents for understanding the conditions under which this art is produced.

The transition to democracy does not annul the political dimension of artwork; it just makes it more opaque and complex. This is due to the fact that re-inventing the institutions of citizenry is thought to entail a strengthening of the art market. By "art market", I do not mean a complex of interrelated galleries on the local scene; instead, I am referring to a set of linked practices that offer a variety of spaces in which to intervene and to invest, mostly symbolically.

This means, quite simply, that it is not until the 90s that the production of knowledge is systematically linked to higher education in the same way that the production of art exhibitions is directly linked to the growth of publishing, architecture and interior design. Hence, the legitimizing use of reviews in the media has been reduced dramatically as a source of legitimacy; they have been replaced by more complex operations that combine curatorial authority with the strengthening of museums and the consolidation of groups of artists that have a certain recognition in *extra-national* art circuits.

Notice that I use the term "extra-national" rather than international. I do so for reasons of analytic clarity. Understanding the international scene presupposes an array of information that allows for a recognition of the limits of the mainstream in terms of its exclusions and its inclusions. In my mind, the understanding of this scene in Chile has been limited by a weak reading of the dynamic processes by which these limits are established.

What, exactly, does "reading" these limits mean? Quite simply, knowing how to recognize certain signs that allow us to understand the nature of certain symbolic demands as well as to establish the importance of some arguments for inscription*. Along these lines, Chilean galleries' recent attempts to formulate and sustain a foreign policy able to procure a positive reception of Chilean art by foreign museums and international biennials have been disappointing. Recognition, however, does not consist of attending a few art fairs or showing at two or three prestigious places on the art circuit. It involves, rather, holding a group of exhibitions for long enough that a kind of 90s brand image is recognized. There is no visibility for this scene, though, because there is no cohesive interaction within the Chilean art system.

I accept that there is not enough information to come up with an exhaustive description of these failures of inscription. I limit myself to recognizing that there are strategies for putting an end to the in-breeding that explains the non-inscription of Chilean art and the heroic reclaiming of a victimized local art.

This has no bearing on the spread of Chilean art, but rather on the word "inscription". It means, quite simply, leaving a mark on a support that can be recognized by a willing interlocutor. Nonetheless, Chilean art constructs the conditions for its own in/visibility. It is an art that constructs its visibility by restricting its expansive possibilities.

The undoing of this in-breeding has come from the young artists who graduated from art school starting in the mid-90s. This is a direct result of artists like Gonzalo Díaz and Eugenio Dittborn teaching how to overcome difficult conditions for transmitting art meaning. Young artists have quickly learned to make a strict distinction between artwork structure and career strategy.

It is not my place to examine the structure and organization of the autonomy of artists who refrain from the Saturnian strategies of key artists from the earlier period. In reference to this issue, I only wish to mention a brief article published in 1998 in Índice (Index), an art students' magazine, where I discuss the formation of a new historical block.

In Chile, my playful use of the jargon that comes from a political vocabulary is well-known. As part of a parody of the critics' indiscriminate use of Gramsci, I formulated the existence of a historical block that was later confirmed after a certain group of young artists participated in the I Bienal de Artes Visuales del Mercosur (I Mercosur Visual Arts Biennial) in Porto Alegre in 1997. These artists included Yenniferth Becerra, Mónica Bengoa, Arturo Duclos, Felipe Mujica, Pablo Rivera, Paula Rojas, Rosa Velasco and others. Without setting out to, all of these artists, in my opinion, demonstrated the existence of a block of work resistant to the watchful authority that artists from the earlier period sought to exert.

I also argued that, to a greater or lesser extent, all of these artists had found an example of autonomy in the work and enterprising attitude of Arturo Duclos, specifically in terms of his search for spaces abroad. In Duclos, these young artists recognized someone who had turned things around, sped up certain processes and supported professional relations between young artists and the art system. At the same time, the aforementioned artists had great respect for the implicit procedures in the work of Gonzalo Díaz and Eugenio Dittborn.

The distinction between these blocks is clear in the work sent to the Biennial in Porto Alegre. That is not to say that the Biennial organized these groups; instead, starting at that event, a block that had been less visible was recognized.

* In the language of art criticism in Chile, the term "inscribir" (translated here as "inscribe") refers to participation in international art circuits. (Editor's note)



YENNIFERTH BECERRA. *Compresión habitacional*, 2003, estructura de 50 kilos de cartón recolectado, madera, ruedas y manillas plásticas, 100 x 100 x 100 cm (estructura cerrada), 500 x 100 x 100 cm (estructura extendida). Col. de la artista.
Habitation Compression, 2003, sculpture of 50 kilos of trash picked cardboard, wood, wheels and plastic handles, 100 x 100 x 100 cm (closed structure), 500 x 100 x 100 cm (extended structure). Artist's Collection.

Regardless, there were precedents for the formation of this block. The Biennial opened in October of 1997. In late December of 1996, the exhibition Arte Joven en Chile (1986-1996) (Young Art in Chile) opened at the Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago (Santiago Fine Arts Museum). For the catalogue of that show, I wrote a text entitled "Del triángulo paradigmático al bloque histórico en la plástica chilena emergente" (From the Paradigmatic Triangle to the Historical Block in Emerging Chilean Art).[2] This title came from an essay that Carlos Navarrete and I had written one year earlier for the Revista de Arte (Art Magazine) published by the Universidad Católica (Catholic University). In that essay, we formulated a notional shift based on Claude Lévi-Strauss's culinary triangle. We sought to produce the methodological fiction of a triangle of formal procedures, which we called TFP, in order to develop the question of kinship on the Chilean art scene.

TFP had three vertexes: graphic, object and pictorial. Each was sustained by a binary relation: manual and photo-mechanic (graphic), found and manufactured (object), figurative and abstract (pictorial). This triangle provided a criterion for grouping these pieces according to a policy of procedures.

I remind the reader of the distinction in periodization that I made earlier: trace arts, excavation arts and disposition arts. Interestingly, the triangle is mainly useful for taking an inventory of works from the disposition art category.

The innovativeness of this block of works, which are organized under the triangle's efficaciousness, lies in an abandonment of a certain academy of installation that had been "installed" on the Chilean art scene in recent years. What are the signs of this academicization of installation? Installation had become dangerously close to becoming an erudite *mise-en-scene*, that entailed monumentalizing commemorative interventions. In this sense, Natalia Babarovic, Nury González, Voluspa Jarpa, Pablo Langlois, Carlos

Montes de Oca, Iván Navarro, Mario Navarro, María Victoria Polanco, Pablo Rivera, Cristián Silva and Alicia Villarreal, the artists who participated in the 1996 Arte Joven exhibition, did not make installations. Instead, they positioned objects devoid of heroism and grandiloquence.

That is to say, the way these artists handled objects in space ignored the rules established by major installation art from the earlier period. Compared to these pieces, those older works seemed excessively narrative. This new positioning returned to the anti-narrative of installations like *Sala de espera* (Waiting Room) (1979) and *El día que me quieras* (The Day that You Love Me)(1981) by Carlos Leppe at Sur Gallery. This is why the notion of disposition became important; it paved the way for a recognition of new types of work.

Though made in the mid-80s rather than the 90s, *La lección de anatomía* (The Anatomy Lesson) by Arturo Duclos is particularly relevant. It did not circulate earlier because the restrictions of the historical-artist system were not lifted until the 90s. This piece was at the I Mercosur Biennial where, in my opinion, it was crucial to the autonomous historical block to which I am referring; indeed, it is, in my opinion, a cornerstone of this block

Strictly speaking, this piece does not belong to any of the Triangle of Formal Procedure's vertexes because it belongs to all of them. It is an object-graphic-pictorial piece on a support that is fragile in terms of representation, especially given the Chilean symbolic context at the end of the dictatorship. But it goes beyond the 90s and becomes a model for the union of the three "ages" in Chilean visual arts: trace, excavation and position.

I have mentioned three "ages" and the triangle as tools to speak of the historical blocks from the 90s. My work with young artists entailed putting together methodological fictions that would allow them to forge a lexicon of their own to favor their inscription. In curating Chilean art for the II (1999), III (2001) and V Mercosur Biennials (2005), my selection policy has sought to reproduce the criteria implicit in the use of these tools.
I must mention, however, a curating experience that proved decisive for the work of Carolina Bassi, Mario Navarro, Jorge Padilla, Cristián Silva and Ximena Zomosa: the exhibition *Estética de la dificultad* (The Aesthetics of Difficulty)[3] at CAYC in Buenos Aires in May and June of 1993.

The show's subtitle was *Visualidad refractaria de los años 90 en Chile* (Refractory Visuality in Chile in the Nineties) and, as I pointed out in the catalogue, it involved a speculative visibility that was reflexive and critical, and as a result, recognizable. This visibility was reflexive due to its practices in relation to artistic kinship and recognizable because in this kinship, these artists experienced their first instances of identification. Unwillingly, the procedures used in artwork by Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn and Arturo Duclos placed them at the head of the family tree.

In 1995, Mónica Bengoa, Mario Navarro and Cristián Silva participated in the *XI Mostra da Gravura – Cidade de Curitiba* show under the brand name Jemmy Button INC.[4] The model of Jemmy Button[5] had earlier been used by Eugenio Dittborn as a paradigm for exchanges in contemporary art. In 1995, it was used to make work that continued with the non-illustrative principle characteristic of radical art in the 80s. These artists criticized the hypo-Stalinist staging of the historical drama and an interpretation of recent history as a drama pre-defined by the dominant forms of the great Tale of Politics.

For the 1996 exhibition at the Museo de Bellas Artes, I put together an inventory of work and artists that fit into TFP. On that occasion, I indicated a first group that consisted of Carlos Montes de Oca, Mario Navarro, Iván Navarro, Cristián Silva and Alicia Villarreal, whose work moved between the graphic and object poles. These artists emphasized



Vista general del encuentro con el público realizado a propósito de la exposición *Prospect and Perspective. Recent Art from Chile*, Museo de Arte de San Antonio, Texas, 1997. En la imagen aparecen, de derecha a izquierda, Cristián Silva, Mario Navarro, Mónica Bengoa, Beverly Adams, y dos personas no identificadas.

Overview of the public encounter held in relation to the exhibition *Prospect and Perspective. Recent Art from Chile*, San Antonio Art Museum, Texas, 1997. In the image, from right to left: Cristián Silva, Mario Navarro, Mónica Bengoa,Beverly Adams, and two unidentified people.

printing techniques while introducing minimal objects indicative of a strict formal economy. These works were only minimally pictorial, and the artists made use of iconic material from archives that they themselves had put together, archives that denoted specific compilations.

A second group of pieces was located between the graphic and the pictorial poles. This group included artists such as Natalia Babarovic, Nury González, Voluspa Jarpa, Pablo Langlois and Victoria Polanco. Their pieces could barely be considered objectual, but were highly pictorial.

The work of Pablo Rivera comprised a third group that attempted to recompose the sculpture scene. On that occasion, Rivera suggested the possibility of a para-minimalism that might allow him to fight against Chilean sculpture which was that was dominated by the “essentialist” totemism that had taken hold of sculpture teaching.

A few months after this hypothesis about new art in Chile was formulated, the exhibition *Prospect and Perspective, Recent Art from Chile* was held. The show, curated by Beverly Adams, involved some of the artists who had also been in the exhibition at the Museo de Bellas Artes (Nury González, Mario Navarro, Cristián Silva and Alicia Villarreal). Natalia Babarovic, Arturo Duclos, Voluspa Jarpa and Rosa Velasco were also invited to the show. At the Texas show,[6] I stated that by using the triangle’s methodological fictions, artistic relations could be conceived as scenes of kinship, that is, as diagrams of prohibition and transgression of sign and of material.

The exhibition at the Museo de Bellas Artes ran from December, 1996 until March, 1997. The exhibition in San Antonio took place from July to September, 1997, and the I Bienal de Artes Visuales del Mercosur opened in October of that same year. Hence, a group of fifteen artists were a part of a factually recognizable historical block. What were these facts? They were related to early autonomous production and circulation, since these works are crucial to a period that goes beyond the decade itself. Indeed, to hold onto what

is truly important to this fragmentary and partial inventory, it is necessary to indicate that this historical block also constitutes a wider artistic space. These works have become an autonomous point of reference that re-built the Chilean visual arts scene at the end of the century.

In the context of a description of visual arts in the 90s, it is necessary to discuss the relationship between this new block of work and Chilean artists who have become relevant to the international art scene. This, however, is a complex task because it demands re-thinking not just the strategic value of artists' journeys, but also how their returns and local reinsertions are interrelated.

The production of reputation is crucial to understanding the formal distances between the careers of Chilean artists on the international and domestic art scenes. According to many lucid artists from the 90s, a successful international career does not necessarily mean local recognition. I maintain that there is an enormous gap between the structure of international prestige and the coordinates that organize the new art scene in the 90s. In addition to learning to read the work of historical artists using a consistent analytical materialism, young artists from the 90s also reflected on the processes of artistic migration. Artists from the 90s have recognized the genealogy of their formal constructions. Artists from the 80s worked in Chile, and they managed to turn this into an added value. This value allowed them to consolidate their position domestically, but it did not entail insertion on the international scene.

It is necessary to take inventory of exhibitions of Chilean art held abroad during the dictatorship. There were barely a dozen, and they were all organized by foreign museums. This indicates the strength of the domestic art scene. At the height of the military government, an alternative and "official" art was set up with the support of curators and foreign institutions. In this sense, "official" art was always on the side of the democratic opposition.

Strictly speaking, the dictatorship did not have an "official" culture, since its cultural policy lay in its economic policy. The opposition's cultural policy operated within the realm of "discursive economics" and it largely consisted of illustrating a discourse on history. That is to say, it docilely met the symbolic demands of left-wing parties that favored extremely denotative work.

In their analysis of the 80s, artists from the 90s considered two questions: inwardness and fear of migration on the one hand, and the non-illustrative policy of historical artists, on the other. The paradox of the democratic transition became clear when the historical artists realized that in order for their work to enter the international scene, they had to accept illustrative reductionism. After the transition had begun, then, "art under the dictatorship" became valuable as a source of legitimacy. In a sense, historical artists grew anxious about "arriving too late", and hence they took measures that contradicted the radical stance that they had taken in the early 80s. In my opinion, this only served to impoverish the semantic value of their work.

The new block of artists from the 90s rejected a rhetoric that could be called "neo-victimhood," to differentiate it from the direct victimhood imposed by the democratic opposition's official policy during the dictatorship. One could argue that in the early 90s, "neo-victimhood" and cultural studies were to some extent interdependent. Young artists such as Mario Navarro and Cristián Silva radically disassembled the spuriousness of historical artists. This spuriousness was evident in the sacrifice of artwork structure for career strategy.

This indicates the vulnerability of the Chilean art scene; it had neither the critical production nor the strong institutions to stop this reductionism. In both politics and art, diverse agencies speculated with the privileged image of the victim of the earlier period.

The best example of this situation is Eugenio Dittborn's pre-airmail work. His most significant formal advances are in his production from 1976 to 1980; it effects transferences and technological transmigrations in image reproduction by exacerbating the very conditions of pictorial representation. It is this work that radically and pertinently effects the materialist criticism of modernist pictorial practice in Chile. It is also the basis for the expansion of his career strategy starting in the 90s. Artists from the 90s made use of his work from 1976-1980 to build their formal platforms. To Dittborn they owe the analytical materialism from that early phase. Undeniably, these young artists did not only find an antidote to reductionism in Dittborn's early work; they also formulated a skeptical theory of artistic migrations based on the Jemmy Button case.

The artists from the "second generation" of the 90s are characterized by their ability to accept temporal migrations quickly. It is decisive that, from the time they were art students, artists from the 90s traveled more than all previous generations. This indicates more enterprising attitudes, favored by advances in publishing, the travel industry and cultural tourism.

The lack of adequate libraries at universities is no longer problematic; in the late 90s, magazines and other information sources, whether in paper or electronic format, redefined the art student's sense of ubiquity and favored autonomous and organic initiatives. In this framework, the "myth" around the ethical figure and the work of Juan Downey has played a major role in Chilean art.

Downey left Chile in 1962. He settled in New York in the mid-60s and he was an active participant in early public art and video art. Undeniably, he forged an image of himself as a "national video hero." He participated in the video art festivals held in Chile between 1980 and 1990, which were supported by the Instituto Chileno-Francés de Cultura (Chilean-French Cultural Institute). His work never ceased to be present in the Chilean conceptual debate, and his video art became a key point of reference for artists from the 90s, even though that generation did not have a direct relation with Downey. Indeed, that relation was mediated by several operations. Starting in the 80s, a significant number of his videos were available at the Museo de Arte Precolombino de Santiago (Santiago Museum of Pre-Colombian Art). His submissions to Chilean-French video art festivals were eagerly awaited. In addition, his first retrospective show, held in Chile in 1987 at the height of the military dictatorship, was crucial to making his work known. Organized by Gonzalo Díaz and myself, this show was held at an independent space (Cine El Biógrafo) (The Biographer Cinema).[7]

Downey is exemplary in terms of the ongoing relevance of his artwork structure, so much so that his videos have become "cult objects" on today's art scene. They are valued in relation to the restricted economy of migration, and the simultaneity of corporal, technological and image reproduction technologies derived from various moments in the development of media capitalism. Due to the specific effects of the social formations of late capitalism in Chile, Argentina and Uruguay, these circumstances coexist in the same discursive field. Downey died in 1995. His artwork structure and the way he negotiated his presence in the United States has made him into a crucial myth whose ethical influence lives on.

(1) In Chile, the Democratic Transition is understood as the process begun in the final years of the Augusto Pinochet dictatorship (starting as late as 1988) and through the first years of the first democratic government (1990-1996). A relatively long process which some analysts consider unfinished, the democratic transition entails the construction of certain political conditions that guarantee democratic stability. When is a transition finished? For some, the democratic transition has become an "interminable transition." There will not be full civil rights, however, until human rights cases are fully resolved.

---

(2) Justo Pastor Mellado, *Del triángulo paradigmático al bloque histórico en la plástica chilena emergente* (English Title: From the Paradigmatic Triangle to the Historical Block in New Chilean Art), in *Arte Joven en Chile (1986-1996)* (English Title: Young Art in Chile, 1986-1996), January, 1997, Museo Nacional de Bellas Artes (National Fine Arts Museum), Santiago, Chile.

---

(3) Justo Pastor Mellado, *Estética de la dificultad* (English Title: The Aesthetic of Difficulty), CAYC, Buenos Aires, May-June, 1993.

---

(4) Justo Pastor Mellado, *Carlos Hermosilla y Jemmy Button INC* (English Title: Carlos Hermosilla and Jemmy Button INC), XI Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, October-December, 1995, Curitiba.

---

(5) "Jemmy Button" is the name that Capitan Fitz Roy (First Darwin Expedition) gave to a young man from Tierra del Fuego whom he purchased for a bag of buttons. Button was taken to London along with three other natives and introduced to Queen Victoria. He returned in the Second Darwin Expedition and was delivered to his community in the southern channels. Legend has it that he had learned to speak English badly during his stay in London and he had begun to forget his native language. When he returned to his community, none of his brothers would speak to him. He got lost in the fog. Days before landing, Fitz Roy made a portrait of him in tails, a white shirt and a bow tie.

---

(6) Justo Pastor Mellado, *Some Considerations on the Pictorial Populating of Territory,* in *Prospect and Perspective, Recent Art from Chile*, July-September, 1997, San Antonio, Texas.

---

(7) Festival Downey (Downey Festival), Cine El Biógrafo (The Biographer Cinema), August, 1987, Santiago, Chile. Cine El Biógrafo (The Biographer Cinema) is an independent initiative that opened in Santiago in 1987. Immediately after it opened, it became a meeting place for the cultural and political opposition to the dictatorship. See the festival catalogue, published by the Galería Visuala (Visuala Gallery), Santiago, edited by Justo Pastor Mellado, and featuring texts by Patricio Marchant, Diamela Eltit, Justo Pastor Mellado, Eric Michaels and others.



INCAS OF EMERGENCY.
Silencio en Lampa,
2004, video (7 minutos,
45 segundos). Col.
de los artistas.
Silence in Lampa,
2004, video (7 minutes,
45 seconds). Artist's
Collection.

Tocar al otro

Catalina Mena

Hacia mediados de los 90 hay señales de apertura en la escena artística local. Dentro del contexto latinoamericano, Chile se posiciona como el país con la más alta tasa de conectividad a Internet. En consecuencia, los artistas comienzan a proyectarse dentro del entorno globalizado y a combinar lenguajes e informaciones que cuestionan sus referentes particulares.

Este proceso se articula desde la contradicción. Y acaso sea la paradoja lo que dispara el sentido más radical de la producción artística chilena. Se trata de generar relatos alternativos dentro de los condicionamientos de un país muy disciplinado (si se compara con el resto de América Latina), que avanza hacia la culminación del capitalismo con una doble actitud: por un lado, aprovecha las ventajas económicas del flujo informativo, pero, por el otro, frena aquellos elementos del proceso globalizador que puedan amenazar sus valores tradicionales.

Estamos hablando de un pequeño país traumatizado por una larga dictadura y que aún funciona con la psiquis bipolar de la guerra fría (la misma que sirvió a los militares de derecha para justificar la existencia de "enemigos internos" a los que había que eliminar). Se trata además de un país que, a pesar de su origen mestizo, se jacta de homogeneidad racial: no existe la raza negra, las comunidades indígenas (ya bastante reducidas) no tienen presencia alguna, y el movimiento inmigratorio es escaso y restringido a un par de países vecinos. En el plano socioeconómico, Chile exhibe una estratificación muy rígida, que se exacerba a través de estrictas marcaciones territoriales. Las diferentes clases sociales tienen asignados sus espacios de movimiento, de manera que no tengan oportunidad de mezclarse.

Pero, además, Chile está compitiendo en la economía globalizada con una conciencia de isla. Ya en la escuela aprendemos que el territorio es largo y estrecho y que está cercado por poderosas barreras naturales: una alta cordillera bloquea la salida este, en el Pacífico nos hundimos por el oeste, un desierto duro obstaculiza la salida norte y, en la salida sur, el hielo anuncia el fin del mundo. Chile, en definitiva, está muy lejos. Y quizás su exitoso desarrollo en tecnologías comunicacionales no sea más que el síntoma de la apremiante necesidad de intercambios reales que amplíen y diversifiquen las estructuras simbólicas.

A nivel del circuito del arte, se reproducen las mismas restricciones. Es un circuito pequeño, con una institucionalidad débil y liderado por muy pocas voces. A esto hay que sumar el hecho de que los artistas más jóvenes se han formado en el momento de la "transición democrática", término con el que la actual coalición gobernante designó, ya hace quince años, el período postdictadura. Se trata de un momento marcado por la incertidumbre: vamos en camino hacia una democracia que nunca termina de llegar. El asunto es que hay una condición histórica que exacerba las contradicciones simbólicas,

instalando la ambigüedad de un proceso en marcha contra la rigidez estructural que caracteriza a la sociedad chilena.

Recogiendo esta experiencia de transición, el artista Mario Navarro organizó a comienzos del 2005 una muestra titulada *Transformer*. Se trataba de obras que, cada día, sufrían una transformación. La idea, como desplazamiento político, apelaba al proceso de la transición democrática. Sin hacer una referencia directa, a través de micro-relatos ficcionales, los artistas intervinieron y comentaron su propia condición.

En efecto, los nuevos artistas se hacen cargo de las contradicciones internas y, al mismo tiempo, de su posición dentro del circuito internacional. Respecto de la escena local, asumen una postura más independiente frente al sistema especializado del arte y se mueven entre diversos medios y técnicas. En el ámbito temático, se orientan a explorar conflictos derivados de una sociedad de consumo en pleno lanzamiento, sustituyendo ciertos temas propios de la postdictadura (como la recuperación de huellas y restos, relacionada con la memoria y los detenidos desaparecidos) y explorando nuevas ideas que provienen del mercado, de las mediaciones informativas y de los cruces entre diversos códigos estéticos que funcionan en el mundo del consumo.

Respecto del entorno global, los artistas chilenos están enfrentados al conflicto entre la importación mimética de modelos internacionales estandarizados y la necesidad de reelaborar las influencias externas según un código propio. Los artistas más jóvenes saben que es necesario repensar sus estrategias de relación con el mundo en orden a constituir un plus diferencial aprovechando, precisamente, su posición excéntrica. Pero se trata de una nueva excentricidad que ya no tiene que ver con el mito de una reserva nativa tercermundista. A estas alturas, nadie está fuera del juego global (que es económico, sobre todo), aún cuando las diferencias de poder y posición sean cada vez más violentas. De ahí que el plus diferencial que los artistas chilenos (y latinoamericanos) pueden inyectar ya no tiene que ver con un tipo de imagen, sino con la capacidad de exhibir el resultado de una especificidad cultural atravesada (pero no anulada) por los poderosos rayos de la economía global.

"LO IMPORTANTE NO ES PRODUCIR OBJETOS DE ARTE, SINO PENSAR EN LO QUE LA GENTE EXPERIMENTA. ES FASCINANTE OBSERVAR Y CONVERTIRSE EN ESPECTADOR DE LOS ESPECTADORES" / JUAN DOWNEY[1]

Como muchos de su generación, Downey cuestionó ya en los años 70 la importancia del "objeto de arte" y privilegió el proceso comunicativo y efímero por sobre el resultado material. A finales de los 60 el video se vuelve disponible para el uso personal, lo que significó una revolución tecnológica en la capacidad de elaborar y transmitir imágenes que abrió insospechados caminos para el arte. Utilizando esta herramienta, Downey desarrolló una narratividad destinada a "hacer visibles las energías invisibles" y, para ello, utilizó sofisticadas tecnologías, mezclando contenidos antropológicos, ideológicos, biográficos, cibernéticos, etc. En sus videos, eligió confundirse con aquellos a quienes registraba, incluyéndose a sí mismo como un personaje más de la historia. Luego, en sus *performances*, que trabajan con la emisión y recepción de energía (radiaciones, vibraciones sísmicas, ondas de radar, ondas de radio, sonido, etc.), el video cumplirá una función de retroalimentación comunicativa.

Desde Downey, mucha agua ha pasado bajo el puente, pero su sensibilidad —que, por lo demás, es propia de toda una generación de los 60 y 70— nunca dejó de correr por

los fluidos subterráneos del pensamiento visual chileno. Treinta años después, impulsados también por un fuerte cambio tecnológico, los artistas retoman y exacerban su idea sobre el potencial conectivo de la obra, multiplicando los recursos y recurriendo nuevamente a estructuras más efímeras y performativas.



ALEXANDER DEL RE.
From Otherness, 2004, performance en Xpace, Toronto. Col. del artista.
From Otherness, 2004, performance in Xpace, Toronto. Artist's Collection.

Hay que aclarar que no estamos hablando de una vuelta al género de la *performance*, sino de una revitalización del sentido performativo en su acepción de suceso que involucra la presencia del artista. En Chile, el género específico de la *performance* es muy poco visible y sólo se reconoce la herencia histórica de la Escena de Avanzada. Sin embargo, desde los 90, un movimiento de *performance* se ha instalado en la ciudad de Valparaíso, ubicada a unos 100 kilómetros al poniente de la capital, en la costa pacífica. La figura predominante de este movimiento es Alexander del Re. Destacan también Alejandra Herrera, Mauricio Riquelme, Alexis Rose, Carolina Gimeno, Leonardo González y Jonathan Vivanco. Estos artistas están organizados en el sello y sitio web perfopuerto.org, que difunde, enseña y organiza eventos desde el año 2001.

Marcando una distancia frente al antecedente de *performance* instalado por la Avanzada, del Re señala: "Rebelión, marginalidad, represión, avanzada, son palabras que resuenan naturalmente en los oídos de los artistas de dicha era. Desde mediados de los 90, sin embargo, las palabras que dominan son completamente diferentes: globalización, información, nuevo orden mundial, tecnología (...). En la nueva era, el espectador es la otra mitad de la *performance* y es libre de ver lo que quiera. La *performance* es un desafío abierto al espectador".[2]

Aún en su especificidad como género, esta nueva *performance* habla del mismo deseo conectivo que se está moviendo en el campo amplio de las artes visuales. Es ese deseo lo que diferencia a los artistas del 2000 de los artistas de los 80 y 90, que concibieron su trabajo de un modo mucho más introvertido. Frente a las claves metafóricas que predominaron en la generación anterior, los nuevos artistas oponen la utilización de formas precodificadas inmediatamente reconocibles para el espectador. Con más o menos éxito, pareciera que los artistas jóvenes están más interesados en intervenir el lenguaje masivo y, al mismo tiempo, dejarse intervenir por él. Aunque aún es difícil pronunciarse sobre obras que están en pleno despegue (y que, por tanto, se prueban en la dinámica del "ensayo y error"), lo interesante es consignar este giro de actitud.

A pesar de su escepticismo ideológico (es decir, de una distancia declarada frente a las ideologías como sistemas cerrados de pensamiento), los artistas recientes recuperan el espíritu utópico de los 70, en el sentido de concebir el arte como una forma directa de acción en el mundo. En el extremo de una nueva conciencia comunicativa, asumen que sin receptor no hay emisión posible y conciben su trabajo ya no como un producto de contemplación, sino como un suceso de relación con el otro.

MATÍAS IGLESIS.
Iglesis Sets, 2002, figura de cerámica pintada y miniaturas a escala, pintura y transferencia digital, dimensiones variables. Col. particular, Santiago.
Iglesis Sets, 2002, ceramic figure painted and scale miniatures, painting and digital transference, variable dimensions. Private Collection, Santiago.



EL ARTISTA COMO PERSONAJE

En esta reactivación de la mirada performativa, entendida como sensibilidad y no como género, el cuerpo del artista se consigna como dato legible en la obra, pero no necesariamente como soporte real. Muchas veces no es visible, pero está muy presente en la estructura del relato. También el cuerpo puede tomar la forma de otro cuerpo que actúa bajo la dirección del artista, puede ser simulado a través de una representación objetual o reproducido como fotografía o video. Lo que interesa es la encarnación del artista como personaje de continuidad, de modo que su figura pueda movilizarse sin obstáculos entre diversos lenguajes y medios. Así, por ejemplo, muchos artistas utilizan su imagen o su nombre como una marca que imprimen sobre cualquiera de sus producciones y que les permite reunir bajo ese sello obras muy diversas tanto en su visualidad como en sus técnicas. Es decir, aquí la performatividad opera a favor de la movilidad lingüística.

Pero, por otra parte, estas manifestaciones apelan a un cierto intercambio de roles con el espectador. El artista entiende que el nuevo entorno informativo ha transformado al receptor en un entrenado consumidor y editor de imágenes, de modo que tanto artistas como espectadores son manipuladores de elementos que circulan en la cultura, aunque no dediquen el mismo tiempo y la misma pasión en ello. Evidentemente, esta forma de entender el arte como modelo de emisión-recepción y *feedback*, y al espectador como codificador y decodificador de información, cuestiona el privilegio creativo del artista.

En esta línea, un precedente poderoso es el artista Francisco Valdés, quien se ha caracterizado por un amplio uso de recursos visuales manteniendo, siempre, el sello de una mirada singular. En su obra *Silenciar amigos y enemigos*, realizada entre 1998-1999, Valdés fabricó un disfraz de sí mismo hecho con papeles fotográficos. Para ello escaneó la superficie de todo su cuerpo por partes, luego pegó los distintos trozos ampliados a escala real y, acto seguido, partió a una plaza a pedirle a las personas que se pusieran el traje. Algunas veces Valdés se disfrazó de sí mismo y caminó por las calles, pero otras

invitó a los transeúntes a vestir su traje. En los registros fotográficos de esta *performance*, seres anónimos actúan la obra por distintas calles y rincones urbanos investidos de la imagen del artista.

También, ya desde finales de los 90, Caterina Purdy está trabajando dentro de esta inclinación. Quizás en uno de los registros más obscenos del arte joven chileno (en el sentido de su hipervisibilidad) Purdy fabrica monstruos mezclando especies diferentes de animales embalsamados que suelen ser mascotas domésticas. Toda una narratividad performativa acompaña estas obras, en las que la artista se involucra como personaje. Así, por ejemplo, Purdy se exhibe en revistas, videos y fotografías luciendo algunas obras como accesorios de moda. Lleva puesto su "gato mochila" (un gato que puede usarse como cartera y que lleva tiras colgantes) o anda de ejecutiva con "maleta cordero" (que funciona en forma análoga). Más tarde, la artista fabrica un "gato-guitarra", con el cual realiza una tocata de rock que, aunque en el ambiente de la crítica provoca lecturas controversiales, no deja de llamar la atención del público y los medios.

En la línea mediática, entre los artistas más recientes, es muy activa la figura de Luis Guerra (30 años). Su primera obra exhibida fue participar en un concurso televisivo y presentar el registro en video. Últimamente, contrató a un enano para que se mantuviese sentado todo el día en una galería, como pieza de exhibición. En otro trabajo se disfrazó de fantasma y se asiló en la Galería Animal (la galería comercial más fuerte de Chile) durante un mes. En ese tiempo realizó una serie de obras bajo su identidad fantasmática, relacionándose con el público desde ese rol.

El artista Matías Iglesis (30 años) –quien además es director de arte de un popular programa infantil para el cual construye personajes en volumen que luego son animados— es otro ejemplo de esta tendencia. En su video *Turismo y terror* (2000), Iglesis se forra en plástico transparente e ingresa al Museo del Louvre. Tras superar una serie de barreras de vigilancia, logra dispararle un flash fotográfico a la Mona Lisa. En otras obras realizadas en video, se instala con su traje en paisajes exóticos, reforzando esta idea de convertirse en un turista espectador. Dentro de esta misma serie, realiza una muestra en la que reproduce su imagen como una escultura en miniatura y, al mismo tiempo, copia cuadros de artistas famosos chilenos y extranjeros. En distintas situaciones y rincones de la galería, la figurita se instala como espectadora de las obras de arte, pero en actitudes irreverentes: borracho, botado en el piso de la galería, mirando hacia otro lado, con los pantalones caídos.

Entre los artistas de la última generación, el trabajo de Nicolás Grum (27 años) está incorporando nuevas variables de código, al utilizar el lenguaje documental para elaborar sofisticados relatos que funcionan como espacio de encuentro con el espectador corriente. Desde el año 2001, Grum ha expuesto en muestras colectivas y también ha realizado un par de individuales, entre las que destaca *Mi nombre es fútbol* (2003). Concebida como una especie de escenografía, la muestra incluía una escultura, un video, una pintura y unas fotos. En el video, un joven futbolista —personificado por el mismo Grum— contaba la historia de su vida. En un lenguaje dramatizado, entregaba un testimonio en el que se presentaba como una promesa del fútbol chileno que a los 16 años sufre un grave accidente en auto y pierde una pierna, pero luego se recupera y llega a ser entrenador de deportistas de alto rendimiento. En la pantalla, se veía al tipo en la ruina y en la gloria, desplegando un abanico de emociones que la cámara potenciaba. El relato estaba estructurado siguiendo los códigos de reportajes testimoniales que se muestran en la televisión chilena, en un popular programa llamado *Zoom deportivo*. Los espectadores de *Mi nombre es fútbol*, que, en su mayoría, no conocían la cara de

Grum, leyeron su gesto de exhibición como un documental visual, pues todos los signos apuntaban a la verosimilitud de las historias. El truco consistió en cruzar los códigos narrativos de la realidad y de la ficción, generando un enganche de credibilidad a través del uso de lenguajes que, más allá del sistema del arte, son conocidos por el público.

Aunque, como a la gran mayoría de los artistas recientes, lo que interesa a Grum es el funcionamiento de la obra más que su tema, ha reincidido con el fútbol. Por un lado, porque en Chile el fútbol constituye un auténtico lenguaje popular y, por otro, porque ofrece una metáfora sobre el sistema del arte. "Tanto en arte como en fútbol los motivos se repiten: el deseo de triunfar y de ser parte de una selección, el hecho de estar angustiado si no te llaman y de querer salir nominado para un partido oficial. Por ahí pasan las ansiedades y las fantasías del trabajo de arte".[3]

El grupo Incas of Emergency (www.incas-of-emergency.netfirms.com). aún más desconocido que Grum, puede también inscribirse en esta corriente. Conformado por Pablo Carrasco (22 años), Rodrigo Uriví (26 años) y Felipe Zilleruelo (24 años) opta por una forma colaborativa de trabajo. En el 2004, y a modo de debut, expusieron en la Galería Concreta (un espacio destinado a artistas emergentes) una falsa retrospectiva, inventándose a través de textos un extenso currículo como colectivo de arte. También, en esa muestra, realizaron un "Espacio de Diálogo Incásico", en el cual instalaron una especie de *living room* e invitaron a la gente a conversar. En esta instancia, que ellos después han repetido, los artistas, nuevamente, intercambian roles con el espectador cuestionando sus supuestos privilegios creativos. "Entendemos el arte como un proceso conversacional", aclaran. "Somos personas que conversan con otras personas y hablamos de cualquier tema. En el fondo somos personas que se dedican al arte, hacemos construcciones que cualquier otro podría hacer, pero lo que nos define es una relación productiva con el ocio".[4]

LA CASA MÓVIL

Aunque lo que caracteriza a los nuevos artistas es más una actitud comunicativa que un tipo de visualidad, no puede soslayarse la insistencia del ícono de la casa. El arte chileno está repleto de casas y casitas, dibujadas, fotografiadas, bordadas y construidas. Esta insistencia en el ícono de la casa suele interpretarse como síntoma de una falta: el artista como *homeless*, abandonado por las instituciones y buscando, desesperadamente, un refugio. Y, en el caso de las nuevas generaciones, el artista en "tránsito", que sueña con llegar a casa, pero está suspendido en el trayecto de la transición.

Pero, más allá de estas lecturas desde la carencia, es evidente que, desde los 90, el signo doméstico funciona como eficiente plataforma lingüística, al lograr que el espectador reconozca en la obra un elemento que pertenece a su experiencia cotidiana. Así, por ejemplo, es posible identificar este recurso en trabajos de Manuela Viera-Gallo —basados en fetiches infantiles o en escenas domésticas—, en obras de Ximena Zomosa —que tematizan la casa como lugar de subordinación—, e incluso en el uso decorativo de papeles murales y telas de tapicería con que inicia su trabajo Patrick Hamilton. Desde la fotografía, es significativo el desplazamiento de Paola Caroca, quien reproduce con exactitud de detalles espacios domésticos a escala real, incorporándolos a los muros de la galería como "trampa al ojo". Esto, por nombrar sólo algunas de las visualidades que transitan y problematizan el signo de la casa.

Lo interesante es cómo, en los últimos años, esta representación arquetípica se desplaza desde el ámbito doméstico familiar hacia la construcción de un espacio móvil de habitación en la cultura. Emerge, entonces, la figura del artista que construye su propia



PABLO ROJAS SCHWARTZ. *GaleríaCallejera*, de la trilogía *GaleríaCallejera – Laboratorio Móvil de Artes Integradas*, 2004, sistema de exposición en rodaje, 150 x 108 x 162 cm. Muestra de su video *Hágalo usted mismo* (6 minutos) en el centro de Santiago. Col. del artista.
GaleríaCallejera, from the trilogy *GaleríaCallejera – Mobile Laboratory of Integrated Arts*, 2004, filming exhibition system, 150 x 108 x 162 cm. Show of his video *Do It Yourself* (6 minutes) in downtown Santiago.

casa, convirtiendo la carencia institucional, o su incomodidad frente a ella, en un activo a su favor, y defendiendo una postura de independencia frente al "circuito oficial" del arte. Es la estrategia de Rodrigo Vergara (30) y José Pablo Díaz (29), quienes, unidos bajo el sello Hoffmann's House (www.hoffmannshouse.org) movilizan su propia institución del arte. Conscientes de su pertenencia a un contexto local restringido y, al mismo tiempo, de su necesidad de saltarse los límites institucionales, los artistas consiguen un ejemplar de las viviendas básicas que el Estado chileno entrega a los más desposeídos y lo mueven por la ciudad. Se trata de una construcción de madera, adquirida por U$400, que asegura un mínimo espacio de sobrevivencia. En esta casa-obra-galería Vergara y Díaz muestran sus propios trabajos y también los trabajos de otros artistas que siempre elaboran el habitáculo no sólo como soporte, sino como pieza de la obra. "Hoffmann's House es una respuesta autogestionada y estratégica que nos permitió instalarnos como artistas, revisar la carga (como tradición histórica) y, a la vez, desplegar nuestras visiones del arte chileno de fines y comienzos de siglo", explican. "Se trata de transformar la complejidad y algunas veces la incomodidad del lugar que nos tocó vivir en algo más amable y entretenido".[5]

La movida de Hoffmann's House desafía la ética constitutiva del hogar como refugio estable pero, al mismo tiempo, ofrece un nuevo tipo de valor: el de la movilidad. Lo que diferencia la casa arquetípica de la nueva imagen de casa es su condición mutante. A veces no se trata de una casa familiar, pero su efecto remite a la idea de un refugio propio que se mueve en la ciudad mezclando el carácter íntimo con la sociabilidad.

El modelo Hoffmann's House ha sido reinterpretado por artistas de aparición reciente, como es el caso de Pablo Rojas (30 años) quien, en un solo día y utilizando piezas industrializadas, armó su propia galería, como objeto prefabricado y móvil. Su *GaleríaCallejera* es un carro con ruedas sobre el cual montó una vitrina. Está vitrina se engancha al auto del artista quien, vestido con un uniforme del tipo overol, conduce por la ciudad. En su primera aparición, en 2004, puso adentro un televisor que transmitía un documental de ficción en el que mostraba todo el proceso de la obra. El artista comenzaba enseñando a la gente cómo armar su propia galería según la lógica del "hágalo usted mismo", y también aparecía él mismo vistiéndose para su *performance* de chofer artístico. Con música de película de acción, finalmente el artista salía triunfal a recorrer la ciudad.



PAOLA CAROCA. *Cocina, preparación, manipulación y servicio*, 2004, fotografía color, impresión lambda sobre montaje de foam-board, 300 x 600 cm. Col. de la artista.
Kitchen, Preparation, Manipulation and Service, 2004, color photograph, lambda print mounted on foamboard, 300 x 600 cm. Artist's Collection.

Móviles y socialmente interactivas, estas casas ponen también en juego el cambio de significado que ha sufrido la idea de domesticidad. Si en los 80 la casa pertenecía al espacio de lo privado, en los días que corren se confunde con el espacio público. Es decir, la casa ya no es el espacio de lo íntimo, sino el espacio de lo social en formato doméstico. Al igual que en el resto del mundo, la nueva casa chilena está colonizada por las comunicaciones sociales.

"TODO ES ARTE, EXCEPTO EL ARTE"

Esta casa violada por el mundo es también la casa del arte, que ha sido movilizada, penetrada y vulnerabilizada en la medida en que ha perdido su poder de prescripción estética, como dice Ives Michaud. El filósofo francés explica que "en una sociedad donde se coloca todo bajo el signo de la belleza, el gesto deportivo es arte, el maquillaje es arte, el diseño es arte, el cuerpo es arte, la cocina es arte. Todo es arte, excepto el arte".[6] Pero su crítica va más lejos: "¿No queríamos que el arte se acercara a las masas? Pues ya está conseguido, tanto que se confunde con la cultura. Hoy el intelectual aparece en la televisión junto a un diseñador, un periodista, un ama de casa, y tiene muchos problemas para decir cosas más interesantes que ellos. El arte, de pronto, no tiene una posición de preeminencia. Y el artista debe reconocer su impotencia". Michaud señala que los artistas están en serios problemas ante la feroz competencia de otros agentes estéticos, pues en cualquier vitrina de Armani se pueden encontrar instalaciones de video "muy artísticas y experimentales".[7]

En efecto. Quizás la crisis no sea tan terrible, pero es real y no sólo pone en problemas a los artistas sino, sobre todo, a los pensadores sobre el tema, que ven moverse los parámetros de legitimación y de inscripción del arte. Uno podría decir que el nuevo entorno globalizado ha vuelto más permeables los límites del sistema

establecido del arte, acelerando las dinámicas de intercambio con otros sistemas y poniendo en crisis su jerarquía como sistema administrador de la estética. Desde la defensa de una "pureza sistémica", claro, uno podría decir que el arte se debilita. Pero los nuevos artistas entienden esta vulnerabilidad y consideran el desafío de seguir marcando la diferencia dentro del mundo desjerarquizado e hiperabundante de las estéticas. Lo que importa no es que Armani haga vitrinas creativas, sino el lugar "desde el cual" se comunica. De este modo, el arte reciente chileno —y quizás el arte de cualquier rincón del mundo— sólo puede identificarse atendiendo al deseo "desde el cual" opera. Hoy, más que nunca, ser artista es defender un "desde". Es decir, es el deseo y no la autoridad lo que marca diferencia.

El trabajo del grupo O-inc (www.o-inc.cl), conformado por Oscar Raby (28 años), Hernán Rivera (30 años), Antonia Rossi (27 años) y René Valenzuela (32 años), ilustra con claridad el modo en que los nuevos artistas chilenos están entendiendo este intercambio energético entre sistemas que puede capitalizarse a favor de la producción artística. Los O-inc se definen a sí mismos como una "firma de ideas", que actúa en forma parasitaria aprovechándose de las estructuras de otros sistemas. El colectivo se presenta como una empresa que posiciona su marca tanto en el mercado del arte como fuera de él. La gracia es que cualquier cosa que haga lleve la marca artística de O-inc. De este modo, ofrecen una serie de productos y servicios que funcionan como infiltración de sus ideas en el mundo productivo, apelando a un tono humorístico y delictivo, a la manera del *hacker*. "Somos una empresa de productos y subproductos de arte, una agencia de arte. Con esta arma de inserción sociocultural nos instalamos como margen entre dos escenarios de guerra: el espacio autónomo del arte y el lugar de lo ordinario", afirman.[8] Entre sus servicios están la realización de sitios *web*, la dirección de arte en publicidad y videos corporativos, y el "servicio de ambientación musical", a cargo de su banda Señor Roarke y los del Frente. Entre sus productos hay poleras, chaquetas, gorros y objetos domésticos, todos con el logotipo O-inc, que consiste en la imagen de un cerdo que lleva el gancho de una maleta. En su campaña de posicionamiento, los artistas vistieron chaquetas con el logotipo en la espalda y se pasearon con su indumentaria corporativa por distintos espacios urbanos. También han activado una página web, en la que se comunican permanentemente con el público.

Como consecuencia de este intercambio acelerado entre el sistema del arte y el sistema de los objetos de consumo, los nuevos artistas chilenos trabajan remezclando con humor e irreverencia elementos, imágenes y discursos precodificados. Internet precipita esta tendencia y, a estas alturas, es el modelo de disponibilidad combinatoria que explica el funcionamiento del arte contemporáneo: "Mis obras han sido producidas con objetos que pertenecen a la vida cotidiana. En mis producciones estos objetos son presentados bajo todos sus parámetros de realidad, o sea, como productos económicos, políticos, sociales y culturales. La intervención visual que realizo en los objetos proviene de su propio mundo útil. Por tanto, no estoy inventando nada, sólo hago relaciones", explica la artista Marcela Moraga.[9]

Y Luis Guerra lleva el pirateo hacia su borde salvaje: "Entiendo la historia del arte como un diccionario visual desde el cual es posible piratearlo todo, desalmadamente, entrar con ganzúa y descerrajarle balazos para chuparle la sangre por donde sea", señala.[10] Según sea la característica particular del proyecto, todo puede servir: la historia del arte y las noticias de la televisión, la tradición artística y la vulgaridad de la calle, lo viejo y lo nuevo, el propio cuerpo y el cuerpo de otros, objetos comprados y encontrados, materiales

domésticos y elementos *high-tech*, pintura y técnicas digitales, fotografía y dibujo, imágenes de Internet y recortes de diarios, sonidos y sensaciones, películas y cartas, marcas comerciales y *slogans* políticos. Despojando a las formas de sus sentidos originales, los artistas explotan su valor de uso combinatorio.

Muchas de las obras más significativas desde finales de los 90 exacerban humorísticamente los códigos que provienen de la mundanidad. Patrick Hamilton, por ejemplo, comienza utilizando papeles murales y decorativos para luego apropiarse de elementos domésticos que consigue en un gran supermercado de objetos y herramientas para el hogar. Hamilton realiza verdaderas pinturas ornamentales utilizando herramientas que camufla como objetos decorativos. El artista define su procedimiento como una "operación cosmética", en la medida que utiliza formas de enmascaramiento para, finalmente, denunciar los signos y recursos que se imponen en el ámbito del consumo masivo. En obras posteriores, Hamilton utiliza fotografías de prensa que exhiben grandes catástrofes internacionales, pero las enmarca en la forma de herramientas para el hogar, nuevamente retirando las imágenes de los discursos que las justifican.

También los trabajos de Iván Navarro remiten a objetos que provienen del mundo del consumo corriente y que él utiliza en otro sentido. Así, por ejemplo, emplea elementos industrializados, espejos, tubos fluorescentes o materiales eléctricos sacándolos de su contexto original para hacerlos funcionar dentro de su estrategia conectiva que, en el ánimo de Downey, apela a los intercambios energéticos. Una de sus líneas de trabajo tiene que ver con obras que generan calor y con la comprensión de esa sensación corporal como producto de un contacto con el espectador.

Jean Baudrillard cuestiona la consistencia de este pirateo artístico. "El arte actual se ha apropiado de manera más o menos lúdica, o más o menos *kitsch*, de todas las formas, de las obras del pasado cercano o lejano, incluso del más contemporáneo (...) Seguramente este *remake*, este reciclaje, se vuelve irónico, pero esta ironía es la trama usada de un velo, no resulta sino de la desilusión de las cosas: es una ironía fósil".[11]

También en Chile muchos intelectuales dudan respecto del compromiso político del arte más reciente. Sin embargo, más allá de las intenciones artísticas, es evidente que cualquier manipulación de códigos instalados resulta subversiva. Tal como sucede con los *hackers*, hay algunos artistas que sólo atienden al placer instrumental y cuya peligrosidad se parece a la de un niño que juega con un arma. Pero también hay muchos que están conscientes de su poder subversivo y lo utilizan con extrema precisión. Artistas como el grupo O-inc y como los recientes Incas of Emergency trabajan con una clara intención política. Cuando se infiltran en otros sistemas sociales y roban de ahí sus elementos, lo hacen siempre con la intención de tergiversar los discursos oficiales en los que se inscriben. Lo que interesa no es el botín robado, sino en qué medida el artista es capaz de transformar esas formas para articular un relato que sea refractario al relato hegemónico (económico, político, publicitario, etc.) del cual la forma proviene. El activismo político del nuevo arte chileno se juega en sabotear los discursos (incluidos los que operan en la institución artística) para construir escenarios alternativos de interacción social.

(1) Juan Downey: “Electronically Operated Audio Kinetic Sculptures”, en **Leonardo**, 1968, issue 2, Pergamon Press, MIT, Massachusetts.

(2) Entrevista con la autora, enero de 2005.

(3) Ibíd.

(4) Ibíd.

(5) Ibíd.

(6) Ives Michaud. *L’art à l’ état gazeux*, Stock, París, 2003.

(7) Entrevista en **El País**, Madrid, 2002.

(8) Entrevista con la autora, enero de 2005.

(9) Ver Catalina Mena: *Hablan los artistas jóvenes chilenos*, en este mismo libro.

(10) Ibíd.

(11) Jean Baudrillard: “Duelo”, en **Fractal**, México D.F., n. 7, 1977.

To Touch the Other

Catalina Mena

Since the mid 90s there have been signs that the local art scene is opening up. In Latin America, Chile has become the country with the highest rate of Internet access. Consequently, artists have begun to present themselves within a global context and to utilize vocabularies and systems of information that question their own specific referents.

This process is articulated from a contradictory position. And perhaps it is this sense of paradox that is the most radical aspect of Chilean art. That is, it desires to produce alternative narratives that oppose the conditioning mechanisms of a disciplinary society (compared to the rest of Latin America) in which capitalism has developed according to a double logic. This logic thrives from the economic benefits of the flow of information at the same time that it halts certain aspects of the globalizing process that might threaten traditional values.

We are dealing with a small country traumatized by a long dictatorship, and that still operates according to the bipolar logic of the cold war (which provided the military right the means to justify the existence of “internal enemies” that had to be eliminated). This is also a country that, despite its Mestizo origin, is characterized by radical homogeneity: the African race does not exist here, indigenous communities (which are very much reduced) do not have any sort of presence, and migrations are rare and restricted to a pair of neighboring countries. In the socioeconomic sphere, Chile is characterized by a rigid stratification, aggravated by strict territorial demarcations. Different social classes move about according to assigned social spaces, such that they have little opportunity to mix.

In addition, Chile seeks to compete with a global economy utilizing its island mentality. In school we were taught that the country is long and narrow and isolated within powerful natural barriers: a high mountain range blocks us off to the East while the country ends in the Pacific to the West. A harsh desert blocks us off to the North while to the South, ice heralds the end of the world. In short, Chile is very far away. And perhaps its successful development in communication technologies is no more than a symptom of the prized necessity of real interactions that strengthen and diversify symbolic structures.

The very same limitations are reproduced within the local art community. It is a small circuit, with a weak institutional structure and guided by very few voices. To this we might add that the youngest artists grew up during the “democratic transition,” a term designated to the post-dictatorship period 15 years ago by the current government coalition. This is a historical moment marked by uncertainty: we are working toward an idea of democracy that never seems to come about. In other words, it is a historical condition that exacerbates symbolic contradictions, confirming the ambiguity of a process that goes against the structural rigidity that characterizes Chilean society.





MANUELA VIERA-GALLO. *Trapito al sol*, 2000, calzón de algodón y encaje hecho a escala (400 x 600 cm), pinzas en madera hechas a escala (85 x 30 cm), cuerda. El calzón itineró por Santiago, Londres, Roma, Génova y Nueva York. Presentación en 24/7 Gallery, Londres, 2003. Col. de la artista
Rag in the Sun, 2000, scale cotton and lace underwear (400 x 600 cm), scale wooden clothespins (85 x 30 cm), string. The underwear toured Santiago, London, Rome, Genoa and New York. Presentation at the 24/7 Gallery, London, 2003. Artist's Collection.

Presentación en Galería Animal, Santiago, 2000.
Presentation at the Galería Animal, Santiago, 2000.

Drawing upon this experience of transition, artist Mario Navarro organized an exhibition entitled "Transformer" in early 2005, which included works that suffered some sort of transformation on a daily basis. The idea, like political displacement, is an indirect reference to the process of democratic transition. Artists intervened and commented upon their own condition through fictional micro-narratives.

Indeed, young artists are dealing with these internal contradictions as well as their own place within an international context. In the local scene, they work more independently in relation to any specialized system of art, utilizing diverse media and techniques. On a thematic level, they are oriented toward exploring the kinds of conflicts that come about in a consumer society in its beginning stage, substituting certain themes of the post-dictatorship (like the recuperation of traces and remains, related to memory and to the *disappeared* and exploring new ideas related to the market, the information media, and the intersections of diverse aesthetic codes active in the world of consumption.

In relation to the global sphere, Chilean artists face the conflict between the mimetic importation of standardized international models and the necessity of adapting external influences to their own codes. The younger artists know that it is necessary to rethink strategies in relation to the outside world in order to produce a differential advantage, in this way making the most of their eccentric position. But this eccentricity has nothing to with the myth of a third world native preserve. At this moment in time, nobody can really claim to be positioned outside of the global game (which is economic above all), even given that differences of power and position are becoming more and more violent. As such this differential advantage that Chilean (and Latin American) artists might contribute has less to do with a type of image, but rather the capacity to articulate the results of cultural specificity traversed—not necessarily annulled—by the powerful rays of a global economy.

"WHAT IS IMPORTANT IS NOT THE PRODUCTION OF ART OBJECTS, BUT RATHER, THINKING ABOUT WHAT PEOPLE MIGHT EXPERIENCE. IT'S FASCINATING TO OBSERVE AND TO BECOME A SPECTATOR OF SPECTATORS." / JUAN DOWNEY[1]

Like many of his generation, in the 70s Downey had already questioned the importance of the "art object" and privileged the communicative and ephemeral processes over any material product. In the late 60s, video had become available for personal use, which constituted a technological revolution to create and transmit images that would unknowingly open up new possibilities for making art. With this tool, Downey developed a narrativity destined to "make invisible energies visible" by using sophisticated technologies to combine diverse contents—anthropological, ideological, biographic, cybernetic, etc. In his videos, he would purposely confuse his own identity with those he recorded, so that he appeared as just another character in the story. In his performances, that included the emission and reception of energies (radiations, seismic vibrations, radar waves, radio-waves, sound, etc.), video complied with the function of communicative feedback.

Since Downey, a great deal of water has passed under the bridge, but his sensibility—that, in all other respects, is specific to the 60s/70s generation—never lost its relevance to certain currents of Chilean visual thought. Thirty years later, artists (who have also been influenced by strong technological changes) have appropriated and extended this idea of the work's connective potential, taking advantage of multiple resources and once again recurring to ephemeral and performative structures.

I should clarify that I am not suggesting a return to the performance genre, but rather, a revitalization of performativity as the idea of an event involving the presence of the artist. In Chile, the specific genre of performance is not very visible and only recognized as part of the historical legacy of the Escena de Avanzada. However, since the 90s, a performance movement has emerged out of the city of Valparaiso, located some 100 kilometers from the capital, on the Pacific Coast. The predominant figure in this group is Alexander del Re. Also prominent are Alejandra Herrera, Mauricio Riquelme, Alexis Rose, Carolina Gimeno, Leonardo González, and Jonathan Vivanco. These artists are grouped together around the label and website perforpuerto.org, and have promoted, taught, and organized events since 2001.

Distancing himself from the performance of Avanzada, del Re argues that "Rebellion, marginality, repression, and vanguard are words that naturally resound in the ears of artists from that period. Since the mid 90s, however, the words that dominate our vocabulary are completely different: globalization, information, new world order, technology (...). Today, the spectator is the other half of the performance and is free to see what he/she wants. Performance has evolved into an open challenge to the spectator."[2]

Even in its specificity as a genre, this new model of performance addresses the same connective desire present in the broader field of visual arts. It is this desire that differentiates present day artists from those of the 80s and 90s, who conceived of their work in a much more introverted manner. Faced with those metaphoric codes that predominated in the previous generation, these new artists oppose the utilization of pre-codified forms that are immediately recognizable to the spectator. With greater or lesser success, it seems that young artists are more interested in intervening in popular language and, at the same time, allowing their work to be intervened by it. Although it is still

difficult to form an opinion about works that are just taking off (and thus subject to trial and error), it is interesting to acknowledge this change of attitude.

Despite their ideological skepticism (that is, a conscientious distancing from ideologies as closed systems of thought), emerging artists have recuperated the utopian spirit of the 70s, in the sense of thinking about art as a direct form of action in the world. This new communicative conscience posits that there is no possible emission without a recipient, so that work is conceived not as a product of contemplation but as a way of relating to others.

THE ARTIST AS A CHARACTER

In this reactivation of the performative gaze, understood as a sensibility and not as a genre, the body of the artist is considered to be a legible piece of information in the work, while not necessarily its real medium. Many times it is not visible, but only present in the structure of the narrative. The body can also take on the form of another body that acts under the direction of the artist—it might be simulated through objectual representation or reproduced as a photograph or video. What is interesting is the personification of the artist as a character of continuity who freely utilizes diverse vocabularies and media. In this way, for example, many artists use their own image or name like a label for all of their productions, which allows them to group together diverse works. Here, then, performativity operates in favor of linguistic mobility.

However, at the same time these manifestations may actually exchange roles with the spectator. The artist understands that this new environment overrun by information has transformed the receptor into a trained consumer and editor of images, so that spectators, like artists, might manipulate elements circulating in culture, although they do not dedicate the same time and passion to it. Consequently this form of understanding art as a model of emission-reception and feedback, and the spectator as codifier and de-codifier of information, questions the creative privileging of the artist.

Following this line of thought, an important precedent is the artist Francisco Valdés, known for his ample use of visual resources that always maintains a singular gaze. In his work, *To Silence Friends and Enemies*, made from 1998-1999, Valdés fabricated a disguise for himself made from scanned images of his entire body, blown up to human scale and pasted together. He then went to a plaza where he asked people to put on the outfit. Sometimes he himself would put on the suit and walk around the street, while at other times he would invite pedestrians to participate. In the photographs of this performance anonymous individuals perform the work on different city streets and corners, dressed up in the image of the artist.

Caterina Purdy has also, since the late 90s, been working along these lines. In perhaps what is one of the most obscene pieces of recent Chilean art, (in the sense that it is hyper-visible) Purdy makes monstrous figures out of different species of embalmed animals (usually domestic pets). These works are accompanied by a performative narrativity that includes the artist herself as a key figure. For example, Purdy appears in magazines, videos, and photographs wearing specific works as fashion accessories. She wears her “cat back-pack” (a cat that can be utilized as a purse) or dresses up as an executive with a “lamb-briefcase” (that functions in a similar manner). The artist has also created a “cat-guitar” which she has played in gigs. Although this kind of work



NICOLÁS GRUM.
Mi nombre es fútbol, 2003, video-instalación: dibujo a lápiz sobre muro, 11 fotografías y biografías de futbolistas chilenos, escultura de PVC, esponja, relleno sintético y ropa deportiva, video y monitor 14" sobre soporte metálico, dimensiones variables. Col. del artista.
My Name is Soccer, 2003, video-installation: pencil drawing on wall, 11 photographs and biographies of Chilean soccer players, PVC sculpture, sponge, synthetic filling and sports clothes, video and 14" monitor on metal support, variable dimensions. Artist's Collection.

provokes controversial readings by critics, it very effectively captivates the attention of the public and the media.

Among those emerging artists who deal with the media in their work is the very active figure of Luis Guerra (30). His first exhibited work was his participation in a television competition for which he presented a video. In a recent piece, he hired a dwarf to remain seated all day long in a gallery. In another work he dressed up like a ghost and sought asylum in Animal Gallery (the most powerful commercial gallery in Chile) for a month. During this time he produced a series of works under this phantasmagoric identity, interacting with the public in this role.

Matías Iglesis (30)—who in addition to being an artist is the director of a popular children's show for which he has created numerous cartoon characters—also works in this manner. In his video, *Turismo y terror* (Tourism and Terror), 2000, Iglesis paid a visit to the Louvre wrapped up in clear plastic. After successfully passing a series of checkpoints, he succeeded in taking a picture of the Mona Lisa. In these video works, he disguises himself against exotic backdrops, reinforcing this idea of being a tourist/spectator. In the same series, he mounts an exhibition in which he reproduces his image as a miniature sculpture and, at the same time, copies works of famous Chilean and international artists. This little figure is then placed in different situations around the gallery—as a spectator of the artworks, but in irreverent attitudes: drunk, thrown on the floor of the gallery, looking the other way, or with his pants down.

Among the artists of this young generation, the work of Nicolás Grum (27) incorporates new codes by utilizing documentary language to create sophisticated narratives that function as a space of encounter with the spectator. Since 2001, Grum has participated in several group shows and has also had a couple of solo shows, most notably:

Mi nombre es fútbol (My Name is Soccer), 2003. Constructed as a stage set, the exhibition included sculpture, video, painting, and photography. In the video, a young soccer player—played by Grum himself—tells the story of his life. In dramatic language, he is presented as the hope of Chilean soccer who, at 16, suffers a serious car accident and loses a leg, later recovering and going on to become the athletic trainer of high performance athletes. Onscreen, he is depicted both in failure and triumphant, in a display of emotions exaggerated by the camera. The structure of the story is modeled after testimonial documentaries shown on Chilean television, on a popular program called Zoom Deportivo (Sports Zoom). Many of those who saw *Mi nombre es futbol* had never seen Grum in person so that, given the credibility of the story, they mistook this to be a real documentary. The trick was to combine documentary with fictional narrative codes, generating a credible hook through the use of vocabularies accessible to a wider public.

Although, like the vast majority of emerging artists, for Grum it is the way in which a work functions, more than its subject matter, that interests him. He has repeatedly worked with the theme of soccer, on the one hand, because in Chile soccer generates an authentic popular language and, on the other, because it functions as a metaphor for the entire art system. “In art and soccer, the themes are the same: the desire to triumph and be part of a selected group, the distress of not being selected to participate in the game. The anxieties and fantasies of the artwork are similar.[3]

A lesser known group of artists called Incas of Emergency (www.incas-of-emergency.netfirms.com) might also be inscribed into this current. Made up of Pablo Carrasco (22), Rodrigo Urivī (26) and Felipe Zilleruelo (24) they work collaboratively. In their debut exhibition from 2004, they put together a fake retrospective in Galería Concreta (a space for emerging artists), inventing an extensive resume of past activities. They also produced a sort of living room or “Space for Incaic Dialogue” inviting people to gather and have discussions. In this project, which has since then been repeated, they exchanged roles with the spectator questioning what is assumed to be the artist’s privileged position: “We understand art as a conversational process. We talk to people about different subjects. In reality we are individuals committed to making art—we make things anyone else could make; what distinguishes us is a productive relationship to leisure time.”[4]

THE MOBILE HOUSE

Although what characterizes these artists is more a communicative attitude than a type of visuality, an insistence upon the icon of the house is recurring. Chilean art is filled with houses— drawn, photographed, embroidered and constructed. This interest in the icon of the house is usually interpreted as a symptom of something that is lacking: the homeless artist, abandoned by institutions and desperately seeking refuge. And, in the case of these young generations, it is the artist in “transit” who dreams of returning home, but who is suspended within a path of transition.

Since the 90s, this issue of domesticity has also functioned as an efficient linguistic platform, enabling the spectator to acknowledge elements in the work that pertain to his/her everyday experience. Examples of this include the work of Manuela Viera-Gallo—based on childhood fetishes and domestic scenes; that of Ximena Zomosa, which presents the house as a place of subordination; and even the decorative use of wallpaper and upholstery fabrics utilized by Patrick Hamilton. In her photographic work, Paola Caroca treats the issue of displacement by meticulously reproducing domestic spaces on a

human scale onto the gallery walls like a *trompe l'oeil*. This is to name just a few examples of works that address the image of the house.

What is interesting is how, during the last few years, this archetypical representation moves from a domestic environment to the construction of a mobile space of cultural habitation. From this emerges the figure of the artist who constructs his/her own house, converting institutional deficiency, or a feeling of discomfort, into an advantageous position that promotes the idea of independence from the "official" art scene. This is the strategy of Rodrigo Vergara (30) and José Pablo Díaz (29), who, as "Hoffmann's House" (www.hoffmannshouse.org), have created their very own art institution. Conscious that they belong to such a highly restricted local context, which deems it necessary to move beyond the limitations of the institution, Hoffmann's House has created a working model out of the sort of basic, mobile housing unit provided by the Chilean State to the dispossessed. It is a wood construction that costs USD 400 and provides the absolute minimum space for survival. In this house-work-gallery, Vergara and Díaz show their own works as well as those of other artists; here the house itself not only acts as a medium but also as part of the work. According to the artists: "Hoffmann's House is a do-it-yourself, strategic response that allows us to establish ourselves as artists and to reexamine historical tradition, and at the same time, to articulate our ideas about Chilean art at the turn of the century. It is about transforming the complexity and, at times, uneasiness of the place in which we live, into something nicer and more fun."[5]

Hoffmann's House challenges the idea of the home as a stable refuge while at the same time proposing a new cultural value: that of mobility. What differentiates the archetypical house from this new image of the house is its mutating condition. At times it seems less like a family house and more like a shelter that moves around the city combining a certain intimacy with the idea of sociability.

The Hoffmann's House model has been reinterpreted by other artists like Pablo Rojas (30), who built his own gallery out of industrial materials—a prefabricated, mobile object—in just one day. His *Galería Callejera* (Street Gallery) is a car with wheels with a display cabinet mounted on top. Rojas attaches this to his own car and drives around the city dressed in overalls. In its first appearance, in 2004, he placed a television inside that transmitted a fictitious documentary that showed the entire building process. The idea was to teach people how to build their own gallery following a "do-it-yourself" kind of logic. Rojas also appears in the video dressing up for his performance as artistic driver. Accompanied by music from an action film, the artist emerges triumphant ready to conquer the city.

Mobile and socially interactive, these houses also put into play the shifting meaning of domesticity. If during the 80s the house represented a space of privacy, today it has become confused with the public sphere. That is, the house is no longer an intimate space, but rather a social space in domestic form. Just like the rest of the world, the new Chilean house has been colonized by social communications.

"EVERYTHING IS ART, EXCEPT ART"

Ives Michaud argues that this house violated by the outside world is also the house of art, which has been mobilized, penetrated, and made vulnerable in the sense that it has lost its power of aesthetic prescription. Michaud goes on to say that "in a society in which everything is measured in terms of beauty, sports becomes art, make-up is art,



O-INC. *Campaña de posicionamiento desde el año 2003*, fotografías de personas en distintos lugares del mundo con el isotipo O-inc, disponible en www.o-inc.cl. Col. de los artistas.
Positioning campaign starting in 2003, Photographs of persons in different parts of the world with the O-inc isotype, available at www.o-inc.cl. Artist's Collection.

design is art, the body is art, cuisine is art. Everything but art is art."[6] But his critique goes even further: "Haven't we always wanted art to approach the masses? Now that this has happened, art is being confused with culture. Today the intellectual appears on television alongside a designer, a journalist, or a housewife, and it is difficult for him/her to command the public's full respect. Perhaps art no longer holds a position of preeminence. And the artist must recognize his/her impotence." This means that artists find themselves in a difficult position given the fierce competition from other aesthetic players, because in any Armani display window you can find video installations that are "extremely artistic and experimental."[7]

Perhaps the crisis is not so terrible, but it is real and not only places artists in danger but particularly writers who see how the mechanisms of art legitimation are rapidly changing. One might say that the new global environment has made the limitations of the established art system more permeable, accelerating the dynamics of exchange with other systems and placing its hierarchy as an administrative system of aesthetics in crisis. It might even be argued that from the point of view of a defense of "systematic purity," art has weakened. But these new artists understand this vulnerability and face the challenge of continuing to mark out difference within a dehierarchized, hyperabundant world of aesthetics. What is important is not that Armani produces creative window displays, but rather the place "from which" communication is effected. In this way, recent Chilean art—and perhaps art from any corner of the world—can only define itself by the desire "from which" it operates. Today, more than ever, to be an artist is to defend a place of origin. That is, it is desire more than authority that marks out difference.

The work of the O-inc collective (www.o-inc.cl) —made up of Oscar Raby (28), Hernán Rivera (30), Antonia Rossi (27) and René Valenzuela (32)—clearly illustrates the manner in which emerging Chilean artists understand the energetic exchange between systems that can be capitalized for artistic production. O-inc defines itself as an “ideas firm” that acts parasitically by appropriating the structures of other systems. The collective presents itself as a business enterprise that inserts its label within the art market as well as outside of it—anything and everything they do bears the artistic label O-inc. In this way, they offer a series of products and services that allow them to infiltrate the labor world with their ideas, utilizing a humorous and delinquent tone, much in the style of a hacker: “We’re a business enterprise of art products and their by-products: an art agency. With this weapon of socio-cultural insertion we install ourselves in the margin between two hostile scenarios: the autonomous space of art and the place of the everyday.” [8] Their services include web building, art direction in advertising campaigns and corporate videos, and “background music service” provided by the band *Frente,* as well as their very own *Señor Roarke.* Their products include T-shirts, jackets, hats, and domestic objects, all bearing the O-inc. label, which consists of the image of a pig holding a briefcase. As part of their launching campaign, the artists printed up their logo on jackets and walked around different parts of the city dressed up in corporate clothing. They have also put together a webpage in order to maintain contact with the public.

As a result of this accelerated exchange between the art system and consumer culture, young Chilean artists are interested in humorously and irreverently re-mixing pre-codified elements, images, and discourses. The Internet accelerates this tendency to the extent that it has become an important tool for contemporary art: “My works are made out of objects from everyday life. In my productions, these objects are presented within real parameters, that is, as economic, political, social, and cultural products. My visual intervention of objects derives from the way in which they function in the real world. In this way I’m not really intervening anything, I just create certain relationships,” explains artist Marcela Moraga.[9]

Luis Guerra takes pirating to an extreme: “I think of art history as a visual dictionary from which it’s possible to mercilessly pirate everything: you can pick its lock, fire some rounds, and just suck the blood out of everything.”[10] In keeping with the specific characteristics of a given project, everything becomes potential material: art history and television news, art tradition or the coarseness of the street, the old and the new, the body and those of others, bought or found objects, domestic items and high-tech elements, painting and digital techniques, photography and drawing, images from the Internet and newspaper clippings, sounds and sensations, movies and letters, commercial logos and political slogans. Artists exploit the value of this re-mixing by stripping forms of their original meanings.

Many of the most significant works from the late 90s humorously exaggerate everyday codes. Patrick Hamilton, for example, begins by utilizing decorative wallpaper to then appropriate domestic items purchased in a superstore that offers products for the home. Hamilton produces highly ornamental paintings using tools camouflaged as decorative objects. The artist defines his procedure as a “cosmetic operation,” in that he uses forms of masking to ultimately denounce those signs and resources imposed by the medium of mass consumption. In previous works, Hamilton utilizes media photographs of large-scale international catastrophes, framed into different shapes of domestic tools, in this way distancing the images from the discourses that frame them.

In his work Iván Navarro transforms objects of everyday consumption so that they come to mean something else. For example, he takes industrialized elements, mirrors, fluorescent tubes or electric materials removed from their original context and makes them function within a connective strategy that, in the spirit of Downey, appeals to energetic exchanges. One series deals with the idea of generating heat and understanding this bodily sensation as a product of contact with the spectator.

Jean Baudrillard questions the rigor of artistic pirating. "Today art has appropriated, in a more or less playful or kitsch manner, all forms—from the works of the distant past up to the most contemporary ones (...) Surely this remake or recycling is filled with irony, but this irony is like the worn-out weft of a veil, and is merely a product of disillusionment: it is fossilized irony."[11]

Likewise, many intellectuals in Chile are doubtful about the political commitment of recent art. Whatever these artistic intentions may be, it is clear that any manipulation of conventional codes is subversive. Just like hackers, some artists only respond to instrumental pleasure and a sense of danger resembling that of a child playing with a gun. But there are many others who are conscious of their subversive power and utilize it with extreme precision. Artists like the groups O-inc. and Incas of Emergency are politically motivated. By infiltrating other social systems in order to rob them of their elements, their intention is to distort those official discourses in which they are inscribed. What is interesting is not the stolen booty but rather the extent to which the artist is capable of transforming these forms in order to articulate a narrative opposed to the very hegemonic discourse (economic, political, corporate, advertising, etc) that generates these forms. The political activism of recent Chilean art seeks to sabotage these discourses (even those which operate from within the art institution) in order to construct alternative sites of social interaction.

(1) Juan Downey, "Electronically Operated Audio Kinetic Sculptures," in **Leonardo**, 1968, Issue 2, Pergamon Press, MIT, Massachusetts.

(2) From an interview conducted by the author, January 2005.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

(6) Ives Michaud : *L'art à l' état gazeux*, Stock, Paris, 2003.

(7) Interview in **El País**, Madrid, 2002.

(8) From an interview conducted by the author, January 2005.

(9) From *A Conversation with Young Chilean Artists*, in this book.

(10) Ibid.

(11) Jean Baudrillard: "Duelo", in **Fractal**, Mexico City, n. 7, 1977.

Hablan los artistas jóvenes chilenos

Catalina Mena



JAVIERA TORRES.
Living Room, 2000, proyección de animación digital en loop, compuesta de imágenes extraídas de internet, medidas variables. Col. de la artista.
Living Room, 2000, loop projection of digital animation made up of images taken from the Internet, variable dimensions. Artist's Collection.

Antes de lanzarme a escribir el texto que publiqué en este libro, decidí enviar por e-mail un cuestionario a algunos artistas que participan del circuito chileno y que, en su mayoría, tienen entre 25 y 35 años. Quería que mi propuesta sobre la sensibilidad conectiva del arte reciente se respaldara en las voces de los protagonistas. Varios no respondieron, pero quienes lo hicieron contribuyeron a configurar un panorama elocuente. Aquí, una selección de preguntas y respuestas.

¿Qué piensas de la escena artística chilena? ¿Cuál crees que es su peor defecto?

Iván Navarro: Creo que se está descentralizando y abriendo hacia el exterior. Pero el mayor defecto es que falta una crítica seria.

Felipe Zilleruelo: Los artistas chilenos no lo pasan muy bien. Necesitan ser correctos. Creen que el arte es un sistema al que hay que entrar y hacen las tareas para conseguir eso. El circuito del arte chileno es raro. Trata de cerrarse respecto del sistema social más amplio, no integra otras disciplinas. Pero hay muchos artistas jóvenes que se vienen bien para el futuro.

Manuela Viera-Gallo: Es una escena enredosa, confusa y poco amistosa, que se autoflagela. No creo que sea capaz de aguantar la tolerancia en la diferencia. Es una escena acostumbrada al patio trasero. Hay poca capacidad para plantearse seriamente la internacionalización de sus procesos artísticos. Pero tiene la virtud de la constancia, la pasión, la racionalización y la porfía.

Claudio Correa: El incesto permanente de su escena, explicable por cerrada y exclusiva me imagino; pese al riesgo de engendrar mongólicos.

Luis Guerra: Es como *Atrapado sin salida* y *The Shining* a la vez. Nadie está loco: hay demasiada cordura y poco lubricante. Su mayor defecto es su excesivo decir cuando no se dice nada y su falta de sentido económico para abrazar un sistema que hasta sus autoridades han validado.

Jorge Cabieses: Hay un interés por profesionalizar toda la producción artística, aunque todavía falta. Hay nuevas generaciones con ganas de darle potencia al circuito, incluida la mía. Pero me preocupa la ausencia de voces contemporáneas. El mayor defecto es: "Pueblo chico, infierno grande".

Rodrigo Vergara: Hay que instalar la diversidad. El medio es tan chico, que no es difícil ver al mismo monigote sentado en un sillón de jurado de FONDART (Fondo Nacional de la Cultura y Las Artes), jurado de otro concurso, organizador del calendario anual de alguna galería, profesor universitario coronado. Todos se preguntan ¿por qué siempre los mismos? Pero los artistas somos los responsables de cambiar esto. Las generaciones que nos anteceden son unos viejos recalcitrantes, anacrónicos y acomodaticios, que luchan para mantener el poder en sus manos y restringir el acceso a él. La sensación de mediocridad que tenemos los artistas jóvenes se debe a que las generaciones anteriores no supieron subirle el pelo al medio del arte. Pero tengo fe en mí y en mis compañeros artistas, creo que esta generación de 25 a 30 años va a cambiar diametralmente el modo de hacer arte en Chile.

Diego Fernández: La mayor maldición de la escena chilena es la comidilla de los chismes, algo inherente al pueblo chico. El clasismo y la ignorancia son la madre de todos los vicios.

Antonia Rossi: Es una escena estancada. Las personas que la han generado siguen, de un modo u otro, validando una única manera de hacer y entender el arte, generando así un estado de poder constituyente que no permite el dialogo y la apertura.



ALEJANDRA PRIETO.
Dodge Viper GTX 1997, 2005, fotografía digital, impresión lambda en papel fotográfico, 50 x 30 cm.
Col. de la artista.
Dodge Viper GTX 1997, 2005, Digital photograph, lambda print on photographic paper, 50 x 30 cm.
Artist's Collection.

Portada del catálogo **Frutos del país**, exposición colectiva de alumnos egresados del Magíster de Artes Visuales de la Universidad de Chile, Santiago, Editorial La Blanca Montaña, Santiago, 2003.
Cover of the catalogue **Fruits of the Country**, group show of graduates of the Universidad de Chile's Master's Program in Visual Arts, Santiago, Editorial La Blanca Montaña, Santiago, 2003.

¿Qué opinión te merece la crítica de arte en Chile?

Antonia Rossi: Le hace falta generar un puente real entre la obra y el espectador.

Oscar Raby: La encuentro aburrida y con el ojo puesto en el ombligo.

Iván Navarro: Es floja y miedosa de atacar a los responsables de la falta de crítica seria en Chile.

Marcela Moraga: Es demasiado aburrida y poco enterada de los temas contemporáneos globales.

Diego Fernández: Parece que la poesía chilena es mejor que la crítica de arte.

Luis Guerra: No sé si existe actualmente la crítica de arte, porque sólo veo que se habla de la era jurásica del arte chileno.

Manuela Viera-Gallo: Creo que es insuficiente, ese sería su máximo problema, la cantidad no la calidad.

Claudio Correa: Sea como sea, siempre es burguesa.

¿En qué consiste tu trabajo de arte?

Antonia Rossi: Consiste en generar puentes. Intento hablar siempre a través de un contexto determinado, ineludible (Chile, América Latina), generando así un sistema de producción, una mirada y una cualidad determinada.

René Valenzuela: Es una plataforma colectiva de investigación y producción social que se sustenta en criterios económicos para generar procesos, productos y subproductos de arte que establezcan significados comunes entre los diferentes sujetos sociales.

Marcela Moraga: Mis obras han sido producidas con objetos que pertenecen a la vida cotidiana. La intervención visual que yo realizo en los objetos viene de su propio mundo útil, por lo tanto yo no estoy inventando nada, yo sólo hago relaciones.

Luis Guerra: Consiste en realizar un show, es decir, establecer las condiciones para que se cruce la disponibilidad de la obra como suceso y las circunstancias del espectador sobre la obra en un solo y dramático momento del que nada queda.

Rodrigo Vergara: Consiste en transformar la complejidad y, algunas veces, la incomodidad del lugar en que me tocó vivir en algo más amable y entretenido.

¿Qué elementos del mundo cultural amplio se cruzan en tu obra?

Juan Céspedes: Todo. El cine y la televisión, la industria del entretenimiento, el rock, el espíritu adolescente, la ciencia y la tecnología.

Marcela Moraga: La ciencia ficción y todos sus derivados, los dibujos animados y la música. Las drogas alucinógenas son muy importantes también.

Claudio Correa: El lenguaje popular y callejero: su juego de palabras y doble sentido, por donde transita desde lo humorístico y obsceno hasta lo delictual.

Jorge Cabieses: El cine Gore.

Rodrigo Vergara: Mezclo la imagen mediatizada con la experiencia propia, por lo tanto todo entra ahí. No descarto nada.

Francisco Valdés: Mi influencia ha sido todo lo que me toca la retina. No hago diferencias entre cultura popular y alta cultura, porque no creo en ellas.

Manuela Viera-Gallo: Definitivamente el cine y la televisión, en especial las noticias. Son una verdadera locura: referentes de realidades ficticias, galería de *freaks*, marcadores de estética y medidores de tendencias sociales. Luego la moda de alta costura, los desfiles en Nueva York, Londres y Milán siempre los sigo.





JULEN BIRKE. *Run-Run*, 2000, moltopren, elástico, textil, cholguán, 100 x 300 cm (cilindro), medidas variables (instalación). Col. del artista.
Run-Run, 2000, moltopren, elastic, textile, cholguan, 100 x 300 cm (cylinder), variable dimensions (installation). Artist's Collection.

TERESA ANINAT Y CATALINA SWIMBURN. *In memoriam 12.05.04 – 05.06.04, 2004, performance*, Galería Animal, Santiago: muro de hormigón celular, acrílico, vestidos. Col. de las artistas.
In memoriam 5-12-04 – 6-5-04, 2004, performance, Galería Animal, Santiago: cellular concrete wall, acrylic, dresses. Artist's Collection.

Antonia Rossi: Mis referencias pasan principalmente por el cine. Por otra parte, me resulta difícil soslayar la presencia de la publicidad. La televisión también es una constante. Me interesa además el *comic*, su narrativa me atrae. Y cómo no hablar de la calle, la ciudad, la casa, el baño, la cocina, la cama, la ropa, en fin.

Diego Fernández: Trabajo con el diario, el *fucking* periódico, y hay además un gran contingente de personajes pop en mi obra.

¿Qué espacios de exhibición te interesan?

Iván Navarro: Cualquiera, menos los de extrema derecha.

Antonia Rossi: Me interesan los espacios de interacción, en donde exista una participación esencial del espectador. Un espacio de experiencia. Puede ser público o privado. Una sala de cine me encantaría. Pero también una plaza, una casa, una galería, por qué no. Lugares de diálogo.

Diego Fernández: No creo que existan lugares ideales, sino contactos ideales. Voy a donde me inviten, siempre que haya buena onda y cobertura. Y si no hay, uno la hace.

Manuela Viera-Gallo: Me interesan los espacios cotidianos, los espacios no clasificados. Cualquier pequeña calle, un balcón, una esquina. Me interesa el lado B de las ciudades.

Luis Guerra: Sólo diversidad de destinos comunicacionales traducidos por la antena de recepción del lugar.

¿En qué sentido se inmiscuye el cuerpo en tu obra?

Francisco Valdés: He utilizado mi cuerpo en casi todas mis obras (también he utilizado el cuerpo de otros). En el caso de las acciones, lo interesante es que se objetiviza al sujeto, un poco con el afán de reírse de lo patético que es pretender ser original, creativo y, finalmente, artista.

Iván Navarro: Mi trabajo se basa en la interacción con el cuerpo del espectador. Sin el espectador mi obra no existe. Mis trabajos desarrollan el concepto de calor a través del cual interactúan dos cuerpos, el de la obra y el del espectador.

Marcela Moraga: Mi cuerpo pertenece a mi obra porque es lo más económico. He utilizado mi cuerpo como soporte para crear personajes y animarlos en el mundo real.

Antonia Rossi: Creo que el cuerpo es ineludible, es mi aproximación al mundo, mi interfaz.

Luis Guerra: Uso mi cuerpo como medio económico de revelación. Es su presencia como dato.

¿Qué artistas contemporáneos te interesan?

Diego Fernández: Es difícil hacer una selección de los mejores artistas contemporáneos, la lista debería cambiar constantemente, porque cuando un artista se convierte en un "clásico" sale inmediatamente de la lista "contemporánea", ¿o no?

Juan Céspedes: No soy muy bueno con los nombres, pero son muchos. En general estoy atento a lo que hacen amigos artistas, aunque a veces no lo entienda.

Rodrigo Vergara: Muchos. Chris Burden, Eugenio Dittborn, el mono Silva, Mauricio Cattelan, Santiago Sierra, Erwin Wurm, Vidokle, Joe Villablanca, Mario Navarro, Helmut Batista, Vito Acconci, Rodrigo Vergara, Leopoldo Vallejo, Phil Collins (no el músico), Yovani Sánchez, Silvie Fluery, Bruce Nauman, y muchos, muchos más. Wim Delvoye, Phillipe Parreno, Moriko Mori, Francis Alÿs, Carlos López, etc. Admiro a casi todos, me latean muchos también... Me olvidaba de Iván Navarro y Juan Céspedes. También Hoffmann's House.

A Conversation with Young Chilean Artists

Catalina Mena



JONATHAN VIVANCO
The Globe in 3 Parts, 2002, *performance* (30 minutos), Primer Festival Latinoamericano de *Performance*, Galería Muelle Barón, Valparaíso. Col. del artista.
The Globe in 3 Parts, 2002, performance (30 minutes), 1st Festival Latinoamericano de Performance, Galería Muelle Barón, Valparaiso. Artist's Collection.

Before launching into the text I was invited to write for this book, I decided to email a questionnaire to several artists active in the Chilean art scene, most of whom are between 25 and 35 years old. I wanted my idea about the connective sensibility of recent artistic production to be articulated by the protagonists themselves. Some did not respond, but those who did contributed in constructing an eloquent panorama. Following is a selection of questions and answers.

How do you feel about the Chilean art scene? What is its greatest weakness?

Iván Navarro: I think that it's in the process of decentralizing and opening up to the outside. But its biggest defect is still a lack of serious critique.

Felipe Zilleruelo: Chilean artists just don't have any fun. They feel they always have to be right. They think of art as a system that must be accessed and they go about performing tasks to achieve this. The Chilean art scene is strange. It attempts to close itself off to a wider social spectrum and fails to integrate other disciplines. But there are many young artists who will prove to be vital for its future.

Manuela Viera-Gallo: It's a mixed up, confusing, unfriendly, masochistic scene. I don't think it's capable of supporting tolerance or diversity. It's a scene accustomed to being marginalized. It's not capable of seriously thinking about the globalization of artistic processes. But it does have the virtue of consistency, passion, good sense, and stubborn determination.

Luis Guerra: It's like a mixture of *One Flew over the Cuckoo's Nest*, and *The Shining.* Nobody get too crazy: there's too much good sense and not enough lubrication. Its greatest defect is talking too much without saying anything and a lack of economic sophistication that would allow it to embrace a system that has already been legitimated, even by its idols.

Jorge Cabieses: There is a growing interest in professionalizing artistic production, although we still have a long way to go. Younger generations, like my own, are eager to invigorate the scene. But what concerns me is the absence of contemporary perspectives. Our greatest defect is: "Small town, big hell."

Rodrigo Vergara: Diversity must be sought after. The circle is so small that it's not difficult to find the same joker acting as a juror for FONDART (a juried art grant), in addition to some other competition, in charge of the yearly program of a gallery, and teaching at a prestigious university. Everyone asks: why is it always the same group of people? But as artists *we* are responsible for changing this. Previous generations consist of aging artists who are recalcitrant, anachronistic and accommodating. They struggle to maintain power and to restrict access to it. The feeling of mediocrity on the part of young artists might be attributed to the fact that previous generations didn't know how to raise the standard of art making in Chile. But I have faith in myself and in other artists; I think that the 25-30 year old generation will radically change all of that.

Diego Fernández: The Chilean scene's biggest curse is its gossipy nature, something inherent to a small town. Classicism and ignorance are the mother of all vices.

Antonia Rossi: It's a stagnant scene. Those who control it continue, in one way or another, to validate a single way of making and understanding art and consolidating a power structure that doesn't allow for dialogue and openness.





ALEJANDRA HERRERA. *M4NEY*, 2005, *performance* (25 minutos aproximadamente), Neon Hall, Pagano, Japón: perlas de aislapol, pecera, monedas chilenas, argentinas y japonesas, cinta de curación color piel, huevos. Col. de la artista.
M4NEY, 2005, performance (approximately 25 minutes), Neon Hall, Pagano, Japan: Aislapol pearls, fish tank, Chilean, Argentine and Japanese coins, skin-colored band aids, eggs. Artist's Collection.

ANDRÉS DURÁN.
Casa cartel, 2001, instalación de estructura publicitaria en patio de casa con la imagen de las respectivas vistas de la casa: estructura publicitaria de tres caras, 3 gigantografías de PVC, 2 de 400 x 1,200 cm y 1 de 400 x 800 cm. Col. del artista.
Sign House, 2001, installation of an advertising structure in the courtyard of a house consisting of various views of the house: advertising structure with three sides, 3 PVC billboards, 2 measuring 400 x 1,200 cm and 1 measuring 400 x 800 cm. Artist's Collection.

What is your opinion of art criticism in Chile?

Antonia Rossi: It fails to generate any real bridge between the work and the spectator.

Oscar Raby: I find it boring and inward-looking to an extreme.

Iván Navarro: It's weak and fearful of attacking those responsible for the lack of serious criticism in Chile.

Marcela Moraga: It's too boring and uninformed about contemporary global issues.

Diego Fernández: It seems like Chilean poetry is better than Chilean art criticism.

Luis Guerra: I'm not sure that contemporary art criticism even exists, because from what I can see only the Jurassic period of Chilean art is ever written about.

Manuela Viera-Gallo: I think that it is insufficient —that would be its most serious problem: quantity not quality.

Claudio Correa: Be what it may, it's always bourgeois.

What does your own work deal with?

Antonia Rossi: It's about building bridges. I always try to speak through a specific, unavoidable, context (Chile, Latin America), in this way generating a system of production based on a well-defined perspective or quality.

René Valenzuela: It's a collective platform for research and social production sustained by economic criteria in order to generate artistic processes, products, and by-products that establish common meanings between different social subjects.

Marcela Moraga: My works have been produced with objects that correspond to everyday life. My visual intervention of these objects comes from their own utilitarian world, so that I'm not inventing anything. I just create certain relationships.

Luis Guerra: It's about putting together a show, that is, establishing the necessary conditions so that the availability of the work as an event coincides with the conditions of the spectator, in a single and dramatic moment from which nothing remains.

Rodrigo Vergara: My work is about transforming the complexity and, at times, the uneasiness of this place into something more welcome and fun.

Which elements of a broader world of culture appear in your work?

Marcela Moraga: Science fiction and all of its by-products, cartoons, and music. Hallucinogenic drugs are also very important.

Claudio Correa: Popular and street language: its play of words and double meaning, which goes from the humorous and obscene up to the criminal.

Jorge Cabieses: Gore cinema.

Rodrigo Vergara: I combine the mediated image with personal experience, to the extent that everything is available. I don't disqualify anything.

Francisco Valdés: I'm influenced by absolutely everything I see. I don't distinguish between popular and high culture, because I don't believe there's any difference between the two.

Manuela Viera- Gallo: Definitely film and television, especially the news. They're really crazy: they function as references to fictional realities, freak shows, markers of aesthetics and measurers of social tendencies. Then there's haute couture fashion —the runways in New York, London and Milan, which I always follow.





JUDITH JONQUERA.
La balsa de La Medusa naufraga en costas chilenas, 2003, óleo sobre tela, 355 x 520 cm. Col. de la artista.
Medusa's Raft Founders off the Coasts of Chile, 2003, oil on canvas, 355 x 520 cm. Artist's Collection.

Antonia Rossi: My references are mostly from film. However, I find it difficult to avoid the presence of advertising. Television is also a constant. I'm also interested in comics... comic narratives. And how can you not address the street, the city, the house, the bathroom, the bed, clothing, etc...?

Diego Fernández: I work with the newspaper —the fucking newspaper— and there're also a number of pop personalities in my work.

What kinds of exhibition spaces interest you?

Iván Navarro: All of them, except those of the extreme right.

Antonia Rossi: I'm interested in spaces of interaction, in which there's a basic participation of the spectator... a space of experience which might be public or private. I would love a movie theater. But it might also be a plaza, a house, a gallery... why not? Spaces of dialogue are what interest me.

Diego Fernández: I don't think there are any ideal spaces, but rather ideal contacts. I go wherever I'm invited, on the condition that there's a good vibe and good coverage. And if there's not, you have to create it yourself.

Manuela Viera-Gallo: I'm interested in everyday, unclassified spaces: it might be a small street, a balcony, a corner. I'm interested in the B sides of cities.

Luis Guerra: I would say just a diversity of communicational destinations translated by the antenna of the space's reception.

In what way does the body function in your work?

Francisco Valdés: I've utilized my own body, as well as those of others, in almost all of my works. In events, what is interesting is that the subject is objectified, the idea being to show how pathetic is any claim to originality, creativity, and even the pretension of being an artist.

Iván Navarro: My work is based on an interaction with the spectator's own body. Without the spectator the work doesn't exist. My works develop the concept of warmth through which bodies interact, that of the work and that of the spectator.

Marcela Moraga: My body is part of my work because it's the most economic medium available. I've utilized my body to create characters and to place them in the real world.

Antonia Rossi: I think the body is unavoidable; it's my approximation to the world, my interface.

Luis Guerra: I use my body as an economic medium of revelation. It's my presence as data.

Which contemporary artists interest you?

Diego Fernández: It's difficult to come up with a list of the best contemporary artists; it would constantly change, because when an artist becomes a "classic" he/she immediately falls off the list, right?

Rodrigo Vergara: There are many. Chris Burden, Eugenio Dittborn, Mono Silva, Mauricio Cattelan, Santiago Sierra, Erwin Wurm, Vidokle, Joe Villablanca, Mario Navarro, Helmut Batista, Vito Acconci, Rodrigo Vergara, Leopoldo Vallejo, Phil Collins (not the singer), Yovani Sánchez, Silvie Fluery, Bruce Nauman, and many, many others. Wim Delvoye, Phillipe Parreno, Moriko Mori, Francis Alÿs, Carlos López, etc. I admire almost everyone, there're others I really like... I forgot to mention Iván Navarro and Juan Céspedes. And Hoffmann's House.



Salvo indicación en contrario, las obras se encuentran en las colecciones de cada artista y se reproducen por cortesía de los mismos.
If not otherwise indicated, the works are in the collections of each artist and are reproduced here courtesy of the artists as well.

Elías Adasme

Illapel, 1955. Vive y trabaja en Puerto Rico
Illapel, 1955. Lives and works in Puerto Rico.

Entre 1979 y 1980 realizó *A Chile*. Esta obra consta de dos partes: el registro fotográfico de una *performance* y la instalación en lugares públicos de un impreso que muestra la acción y en donde se registran los lugares de difusión y su tiempo de permanencia. A diferencia de la serie de foto-*performances* de Charles Ray a inicios de los 70, Adasme vincula su cuerpo con el mapa de Chile. Colgando de cabeza o de espaldas al espectador, extrema la relación entre el mapa y su cuerpo, tensionando la geografía a través de su figura. Cuando enfrenta su mirada al observador, escribe sobre su cuerpo "CHILE", territorializándose y borrando así la palabra del mapa. / JOSEFINA DE LA MAZA

From 1979 to 1980 he made *A Chile (To Chile)*, a piece in two parts: the photographic record of a performance and the public installation of a print showing the performance as well as where it was communicated and how long it lasted. Unlike Charles Ray's photo-performance series from the early 70s, Adasme links his body to the map of Chile. Hanging upside down or with his back to the viewer, he exacerbates the relationship between the map and his body, straining geography through his figure. When his eye meets the viewer, he writes "CHILE" on his body, territorializing himself and thus erasing the word from the map.

A Chile, difusión pública de las intervenciones, 1979-1980, foto-*performance* impresa en papel y colocada en lugares públicos.
For Chile, Public Broadcast of the Interventions, 1979-1980, photo-performance prints displayed in public places.





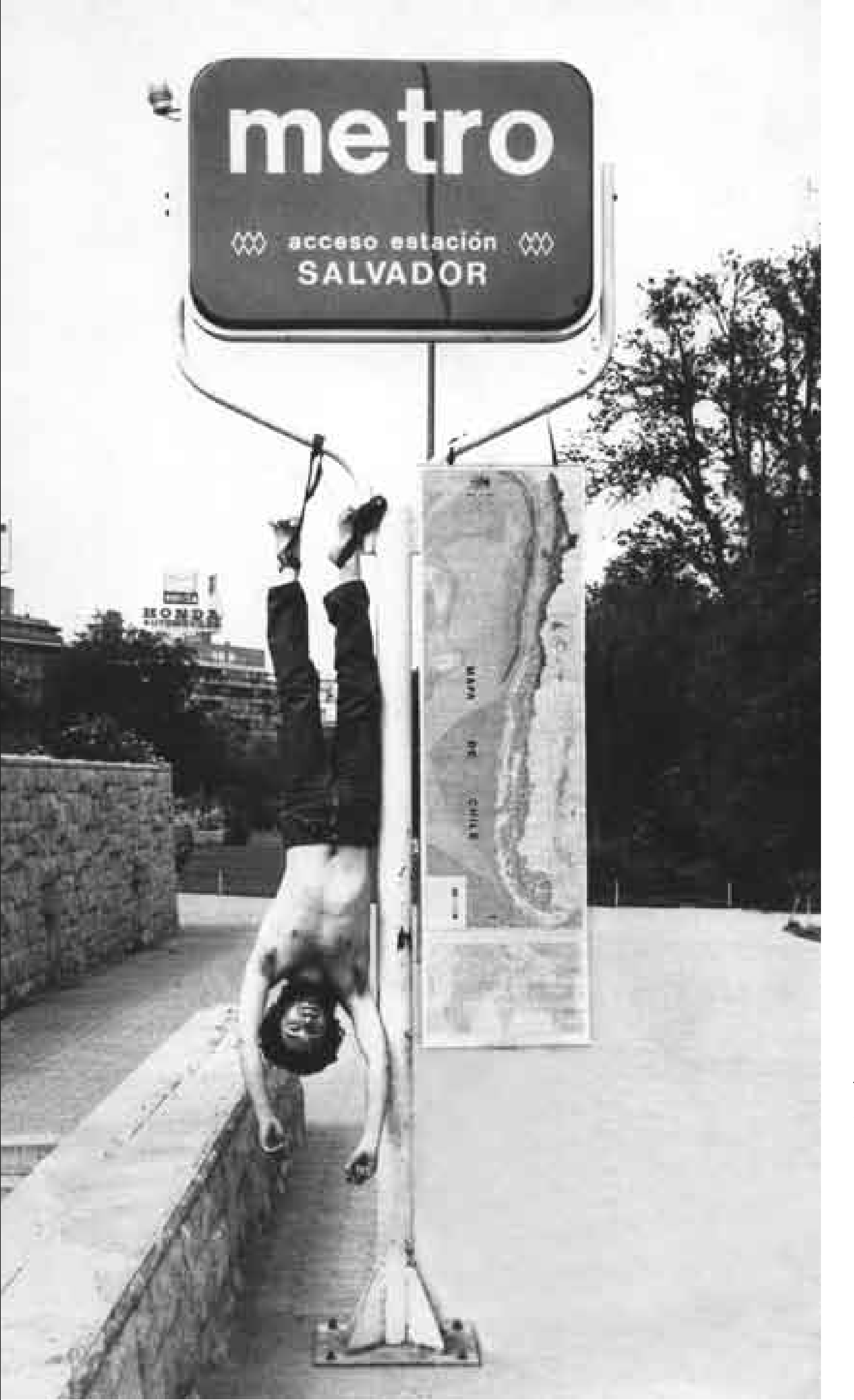








A Chile, intervención corporal de una geografía íntima (panel 2).
For Chile, Bodily Intervention of an Intimate Geography (panel 2).



A Chile, intervención corporal de un espacio público (panel 3).
For Chile, Bodily Intervention of a Public Space (panel 3).

Carlos Altamirano

San Carlos, 1954. Vive y trabaja en Santiago
San Carlos, 1954. Lives and works in Santiago

Formó parte de la Escena de Avanzada hasta que su fe en el arte —una fe política— se "disolvió en un escéptico desinterés" (Altamirano). Regresó en los 90 con obras descentradas, con preguntas por el hogar y el sentido de pertenencia. Esto ocurre en la serie *Retratos*, donde se actualiza lo que ya se encontraba en sus obras de los 70, "la manipulación de los desechos de la mirada pública y del sentido común" (Fernando Balcells), ambos referentes de un discurso identitario. De la fotografía que registra los eventos callejeros, pasó al trabajo de edición con el que construye, mediante herramientas digitales, las imágenes de la ausencia. Allí, la fotocopia de la foto del rostro de detenidos desaparecidos por la dictadura militar se sobrepone al paisaje, a los signos y al cuerpo desnudo, en un cruce ahistórico, emotivo, un poco absurdo y otro poco irónico. / CATALINA VALDÉS

He participated in the *Escena de Avanzada* until his faith in art —a political faith— "dissolved into a skeptical disinterest" (Altamirano). He began to produce again in the 1990s, making off-centered pieces that question the idea of home and the sense of belonging. This questioning occurs in the *Retratos* (Portraits) series, where what was sensed in his work from the 1970s is brought to the present: "the manipulation of the waste of the public gaze and of common sense" (Fernando Balcells), both of which are points of reference for an identity discourse. His work moved from photography, specifically the recording of street events, to editing, with which he constructs, by means of computers, images of absence. In this work, he superimposes a photocopy of a photograph of the faces of people disappeared by the military dictatorship on landscapes, signs and nude bodies, thus effecting an ahistorical, emotional, intersection that is slightly absurd and ironic.

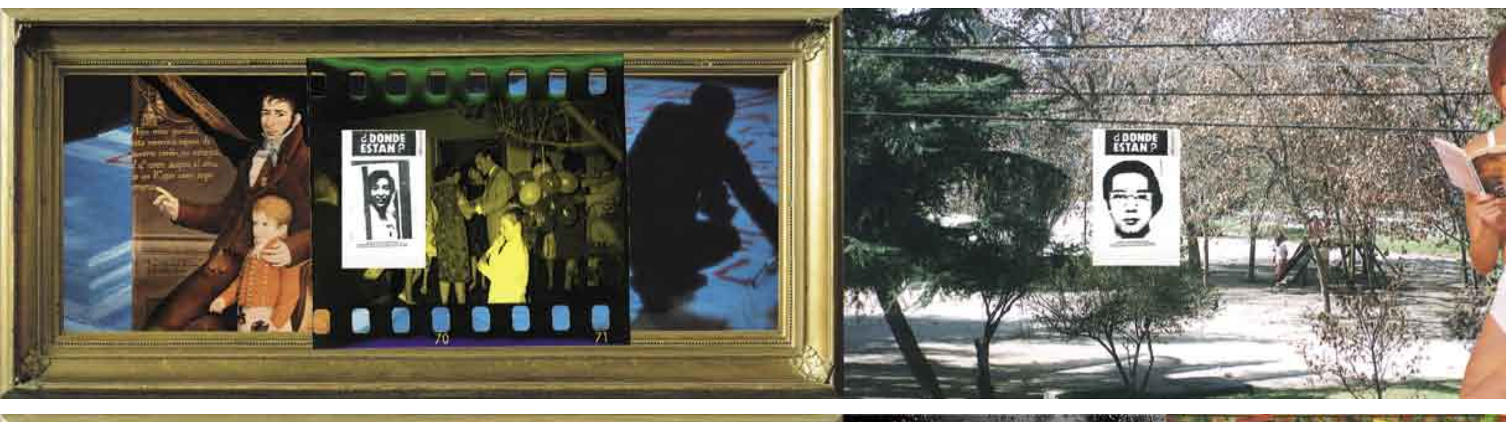







Versión residual de la historia de la pintura chilena (El paseo)
(detalles), 1981-2002. *Performance*: usando trementina y jabón, el artista traspasó a una tela blanca la tinta fresca en la página de un diario con fotos de pinturas chilenas famosas, y con ella escribió los nombres de los pintores reproducidos. Con este "sudario de la pintura chilena" recorrió Santiago, fotografiándose. 20 impresiones digitales de fotos y acrílico sobre tela, marcos, 75 x 95 cm c/pieza.
El paño original en Col. Francisco Zegers, Santiago.

Residual Version of the History of Chilean Painting (The Outing)
(details), 1981-2002. Performance: utilizing turpentine and soap, the artist transferred the fresh ink from a newspaper page with photographs of famous Chilean paintings to a white cloth, then used the ink to write the names of the painters. He then moved around Santiago with this "shroud of Chilean painting", photographing it. 20 digital prints of photographs and paint on canvas, frames, 75 x 95 cm each.
The original cloth is part of the Francisco Zegers Collection, Santiago.


¿DONDE ESTAN?
70
71
¿DONDE ESTAN?

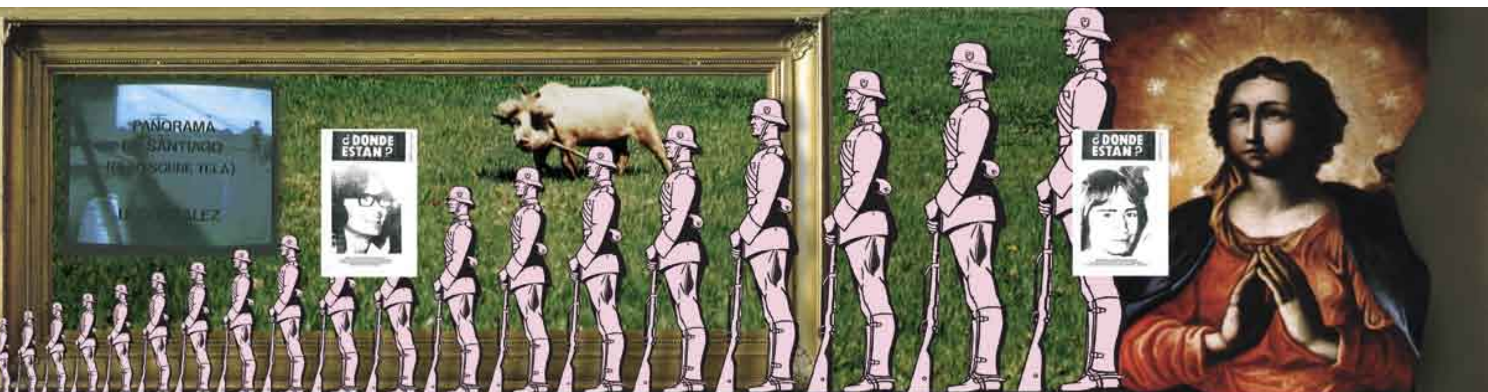

¿DONDE ESTAN?


¿DONDE ESTAN?











Retratos (detalles), 1996, impresión digital sobre tela, 115 x 150 cm. El artista escaneó retratos de personas desaparecidas durante la dictadura militar, traspasándolos sobre soportes que reproducían otras imágenes muy diversas.
Portraits (details), 1996, digital print on canvas, 115 x 150 cm. The artist scanned portraits of people who disappeared during the military dictatorship, transferring them onto media that reproduced other very diverse images.







Santiago de Chile (detalle),
1977, instalación en la Galería Cromo, Santiago: esmalte y papel fotográfico sobre latón,
200 x 300 x 150 cm.

Santiago, Chile (detail),
1977, installation at Galería Cromo, Santiago: paint and photographic paper on brass,
200 x 300 x 150 cm.

Carlos Arias

Santiago, 1964. Vive y trabaja en Cholula

Santiago, 1964. Lives and works in Cholula

Utilizando las posibilidades de la aguja, hilos y pequeñas aplicaciones, el artista realiza bordados sobre tela, desplegando sobre este soporte un imaginario que en ocasiones se acerca al *kitsch* y a alusiones perversas, como en *Niña fertilizadora*, pero que por lo general se mantiene más cercano a un trabajo que parece buscar la desmaterialización de aquello que quiere ser representado. La labor de Arias tiene una fuerte connotación sexual, que se presenta en su obra explícita e implícitamente. En *Figura transparente, Muro de hilo* y *Brocado*, desarrolla sensualmente las posibilidades formales del bordado a partir de distintos tipos de puntadas, tramas y telas. / JD

With only needle, thread and small appliqués, the artist embroiders on canvas, displaying an imaginary that is sometimes *kitsch* and sometimes perverse, as in Niña fert*ilizadora (Fertilizing Girl)*. Generally speaking, however, his work seems to attempt a dematerialization of the very thing it seeks to represent. Explicitly or implicitly, Aria's work is highly sexual. In *Figura transparente (Transparent Figure), Muro de hilo (Thread Wall)* and *Brocado (Brocade)*, he sensually explores the formal possibilities of embroidery through different stitches, weaves and fabrics.



El hombre del encaje, 1995, bordado sobre tela, 200 x 105 cm. Col. Álvaro Fernández, Monterrey.
Lacy Man, 1995, embroidered cloth, 200 x 105 cm. Álvaro Fernández Collection, Monterrey.

Muro de hilo,
2000-2001, hilo,
370 x 770 cm.
Thread Wall,
2000-2001, thread,
370 x 770 cm.



Figura transparente, 2001,
bordado sobre tela, 240 x 160 cm.
Transparent Figure, 2001,
embroidered cloth, 240 x 160 cm.



Brocado, 1997,
bordado sobre tela,
168 x 135 cm.
Brocade, 1997,
embroidered cloth,
168 x 135 cm.



Niña fertilizadora, 1994,
bordado sobre tela
impresa, 53 x 64 cm.
Col. Alberto Vargas, Monterrey.
Fertilizer Girl, 1994,
embroidery on printed cloth,
53 x 64 cm. Alberto Vargas
Collection, Monterrey

Magdalena Atria

Santiago, 1966. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1966. Lives and works in Santiago

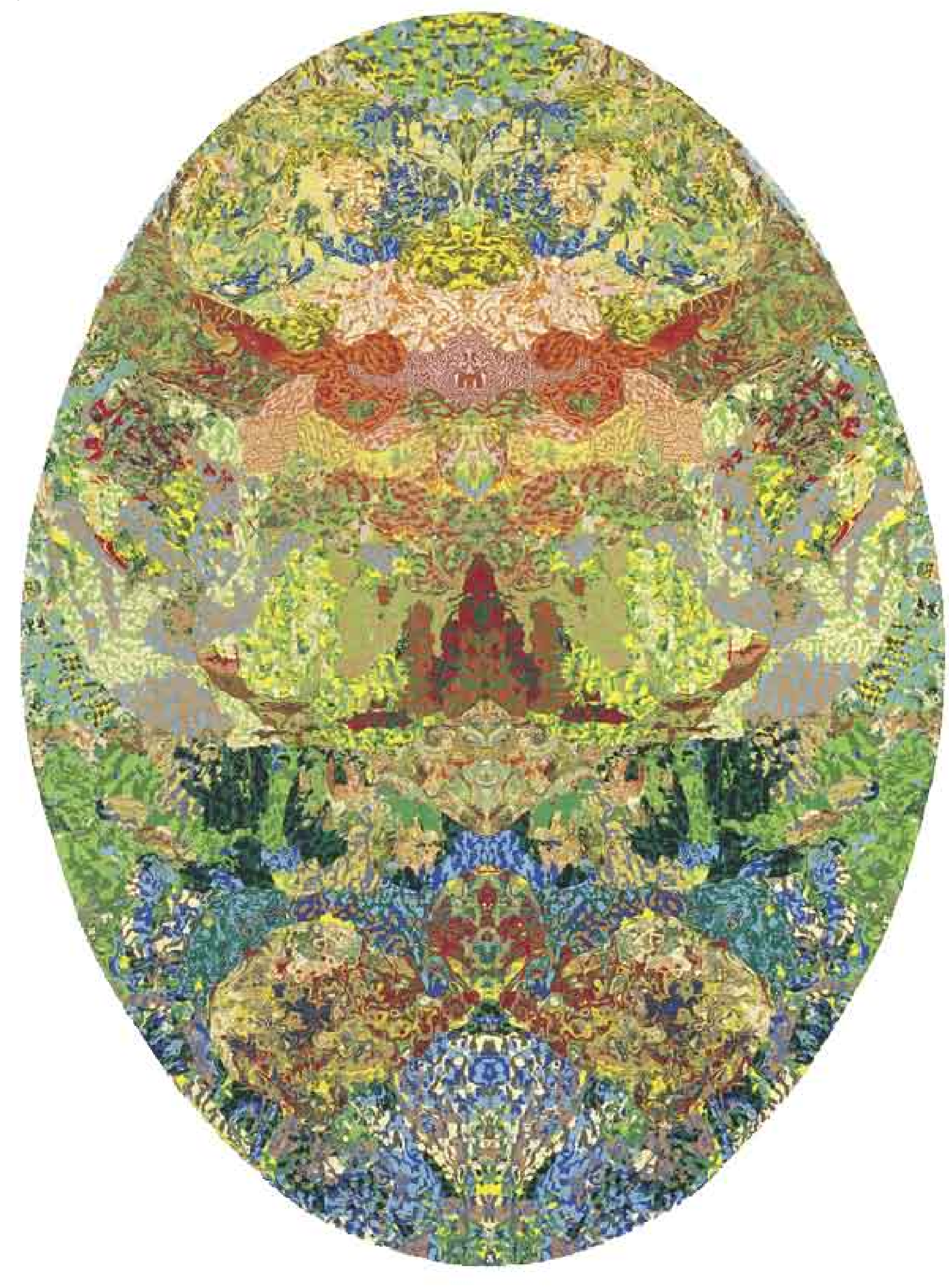
Su obra se conforma a partir de una obsesiva manualidad que "desdibuja la distancia entre arte y artesanía" (Atria). Su trabajo produce una visualidad que seduce y que remite, tanto al artista como al espectador, a la pintura. Sin embargo, Atria utiliza materiales frágiles y corrientes —infaltables en una lista escolar— como plasticina, lápiz grafito, témpera y papeles de colores, para ingresar al campo de lo pictórico. A pesar de que su obra está vinculada a la abstracción, los títulos que utiliza están tramados por lo narrativo. *No conozco a mis vecinos* y *El ruido de mis huesos* son obras irrepetibles e irreproducibles que dependen de la mano de la artista, y que exceden las dimensiones que puede alcanzar el uso doméstico del material. / JD

Her work is based on an obsessive handiwork that "blurs the distance between art and craft" (Atria). Its luring visuality refers both the artist and the viewer to painting. Nonetheless, Atria uses fragile and commonplace materials —indispensable school supplies: modeling clay, graphite pencils, poster paint and colored paper— to enter the pictorial field. Although her work is somewhat abstract, her titles are bound up in narrative. Pieces like the ones illustrated here cannot be repeated or reproduced as they depend on the artist's hand. They exceed the dimensions of the domestic use of the materials they employ.

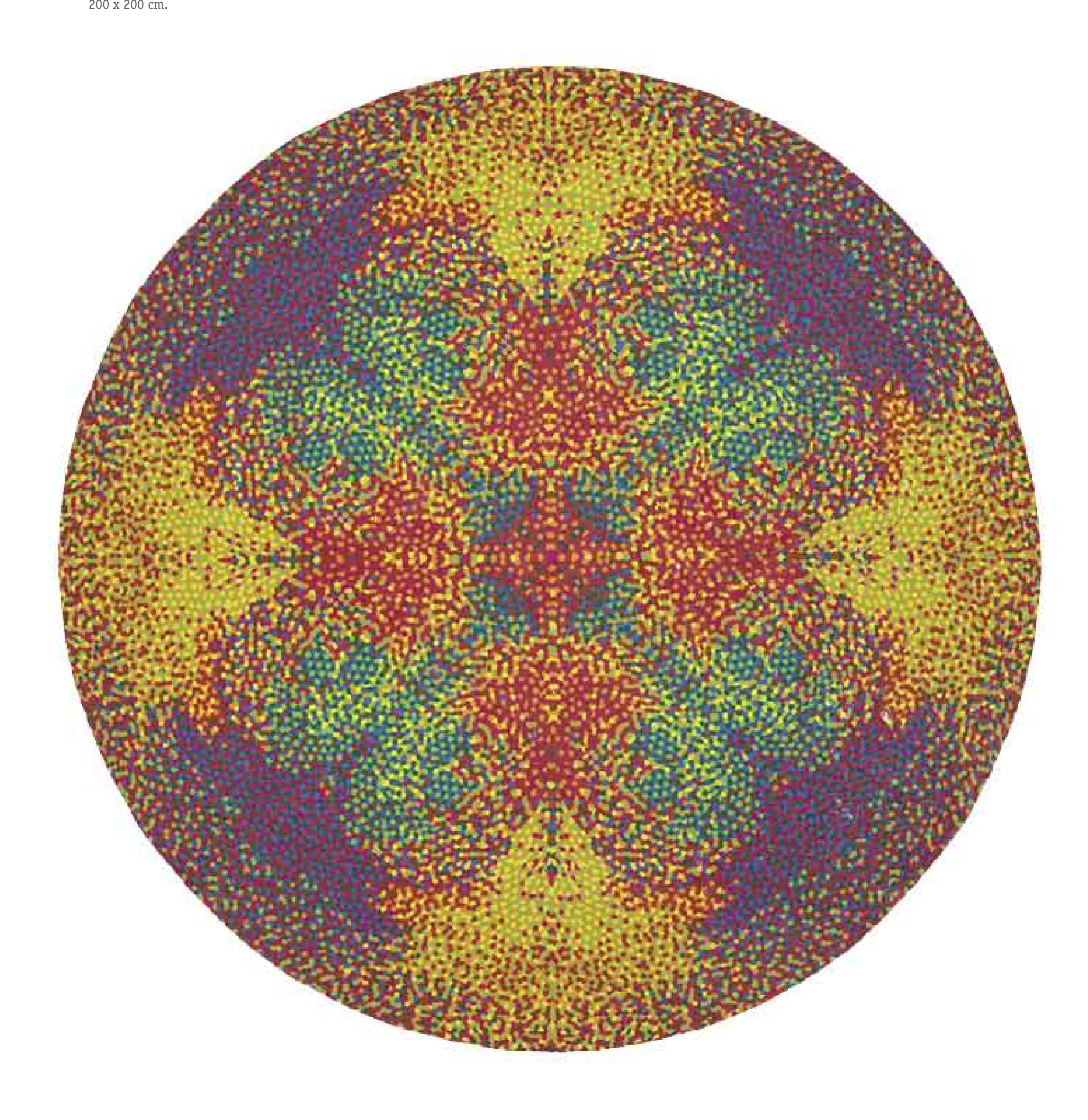
Desde niño ya engañaba a sus amigos, 2004, plasticina sobre muro y piso, 406 cm diámetro.
Since Childhood He Deceived his Friends, 2004, plasticine on wall and floor, 406 cm diameter.



***El ruido de mis huesos*,**
2003, plasticina sobre muro,
245 x 180 cm.
***The Noise of My Bones*,**
2003, modeling clay on wall,
245 x 180 cm.



No conozco a mis vecinos,
2003, plasticina sobre muro,
200 x 200 cm.
I Don't Know Who My Neighbors Are,
2003, modeling clay on wall,
200 x 200 cm.



Natalia Babarovic

Santiago, 1966. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1966. Lives and works in Santiago

Comienza a componer sus cuadros desde un archivo fotográfico personal; en el camino, la fotografía se va haciendo borrosa y aparece el modelo pictórico, construido como de memoria a partir de la mancha: "yo hago todo para que me queden los cuadros catastrofiados [...] para que aparezca el procedimiento" (Babarovic). Paisajes, figuras humanas y objetos –generalmente puestos fuera de contexto– adquieren forma cuando el espectador toma distancia. Este efecto hace a la artista heredera de la tradición pictórica abierta en Chile por Juan Francisco González y desarrollada por Adolfo Couve, su profesor de pintura. El formato de sus telas, a veces enormes, otras pequeñas y seriadas, con marco dorado o sin enmarcar, introduce su pintura en el ámbito de la instalación, en un gesto reflexivo. / CV

She composes her paintings using a personal photographic archive. Along the way, photography grows dim and the pictorial model emerges, constructed as if through memory starting with a stain: "I do everything I can to make my paintings come out as if they had undergone a catastrophe [...] so that the procedure is evident" (Babarovic). Landscapes, human figures and objects –usually out of context– take form when the viewer moves away. This effect places the artist in the pictorial tradition started in Chile by Juan Francisco González and furthered by Adolfo Couve, her painting teacher. Sometimes enormous, sometimes small and in series, the format of her canvases –which have golden frames or are unframed– puts her painting in the realm of installation through a reflexive maneuver.

Varios lugares, 1996, conjunto de 10 óleos sobre tela, 400 x 1,400 cm. Col. particulares, Santiago.
Several Places, 1996, set of 10 oils on canvas, 400 x 1,400 cm. Private Collections, Santiago.



Trabajo en proceso, 1997, óleo sobre tela, 175 x 280 cm. Col. particular, Nueva York.
Work in progress, 1997, oil on canvas, 175 x 280 cm. Private Collection, New York.



Mónica Bengoa

Santiago, 1969. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1969. Lives and works in Santiago

Con la fotografía y el grabado como puntos de partida, realiza obras donde el píxel o unidad mínima de la imagen fotográfica se traduce, mediante el dibujo, el bordado o la tintura, en fragmentos de obra sobre soportes precarios como servilletas, flores y papel. Este traspaso es análogo al ingreso de escenas domésticas al contexto del arte: Bengoa "ha transformado las rutinas del vivir en arte" (Yu Yeon Kim), ocupando como referentes los espacios privados de la casa. Las enormes dimensiones de sus instalaciones contribuyen a este desplazamiento, al mismo tiempo que acentúan la "artesanía enfatizada", la precisión extrema del proceso de elaboración y montaje de las obras. El trabajo de Bengoa se integra a una vertiente –la de Gerhard Richter, Cindy Sherman, Jeff Wall— donde la fotografía es registro pero también vía de resignificación del objeto referido a partir de su sutil diferencia. / CV

Starting with photography and prints, Bengoa makes art where the pixel or the minimal unit of the photographic image is transferred, through drawing, embroidery or dye, onto fragile supports like napkins, flowers and paper. This passage is analogous to domestic scenes entry into the art context: Bengoa "has transformed the routines of living into art" (Yu Yeon Kim) by focusing on the private household spaces. The large dimensions of her installations contribute to this shift and accentuate her craft, that is to say the extreme precision in the making and installation of her art. As in the work of Gerhard Richter, Cindy Sherman and Jeff Wall, Bengoa's photography not only records but also re-signifies an object by means of a subtle variation.

Sobrevigilancia, 2001,
mural de 9,160 flores de cardo teñidas, 445 x 1,178 cm.
Supersurveillance, 2001, wall installation made from 9,160 dyed thistles, 445 x 1,178 cm.







Ejercicios de resistencia: absorción (detalle),2002, mural de 1,330 servilletas de papel coloreadas a mano, 546 x 490 cm.
Endurance Exercises: Absorption (detail), 2002, wall installation made from 1,330 hand-colored paper napkins, 546 x 490 cm.



10:04, domingo, 2003, instalación con 2 fotografías impresas a inyección de tinta sobre papel de acuarela (400 módulos de 10 x 30 cm), 200 x 300 cm c/u.
10:04, Sunday, 2003, installation with 2 ink-jet print photographs on watercolor paper (400 modules, 10 x 30 cm each), 200 x 300 each.

Samy Benmayor

Santiago, 1956. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1956. Lives and works in Santiago

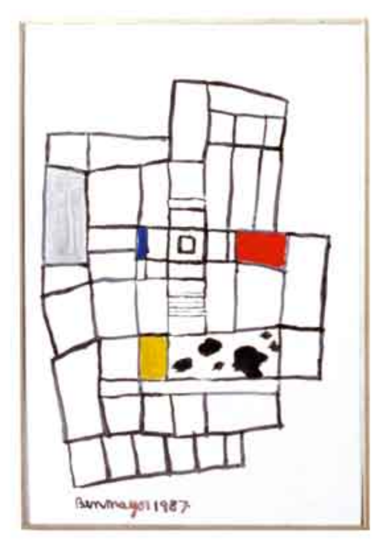
Pertenece a la generación de la llamada "vuelta a la pintura" de la década de los 80. Apartándose del rigor conceptual de la Escena de Avanzada y enfrentándose a una crítica general hacia la pintura como práctica burguesa, Benmayor comenzó a pintar telas que defendían la expresión y la subjetividad del pintor. Ellas aluden, desde el erotismo en el cuerpo femenino y en la pareja, a vivencias de su infancia y juventud insertas en un entorno familiar y/o social. Utiliza colores fuertes, privilegia la materia pictórica y la fuerza de la pincelada, la que combina con una manualidad infantil recuperada a través de simples dibujos y de una escritura que imita la de un niño. Su obra tiene claras referencias expresionistas, las que provienen especialmente de la transvanguardia italiana. / JD

He is a part of what is called the "return to painting" in the 80s. Benmayor distanced himself from the conceptual rigor of the *Escena de Avanzada* and opposed the criticism of painting as a bourgeois practice. He painted canvases that defended the painter's expression and subjectivity. This work refers to the eroticism of the female body and couples as well as to childhood and youth experiences in a family and/or social setting. He uses strong colors, and privileges pictorial material and the power of the brushstroke, which he combines with a childlike sense of handicraft through simple drawings and writing like a child's. It is rich in expressionist references, especially ones related to the Italian Transvanguardia.

Construcción de ladrillo, 1992, acrílico sobre tela, 140 x 175 cm. Col. particular, Santiago.
Brick Construction, 1992, acrylic paint on canvas, 140 x 175 cm. Private Collection, Santiago.

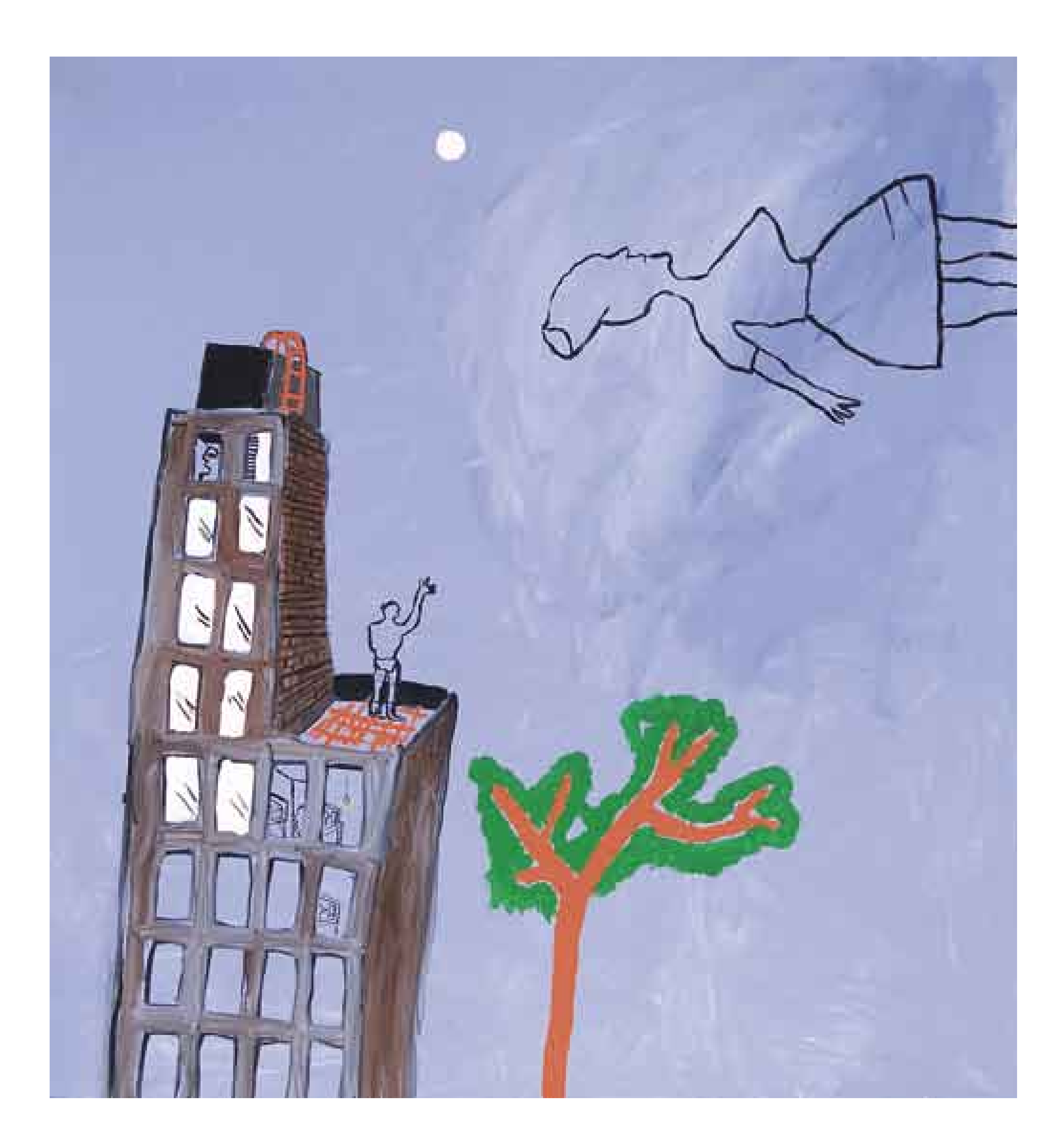






Mondrian con vaca, 1987,
políptico de 6 obras en acrílico
sobre papel, 70 x 110 cm c/u.
Col. particular, Santiago.
Mondrian with Cow, 1987,
6-piece polyptych of acrylic on
paper, 70 x 110 cm each.
Private Collection, Santiago.



Amanecer en Santiago, 1986,
acrílico sobre tela, 140 x 130 cm.
Col. particular, Santiago.
Daybreak in Santiago, 1986,
acrylic on canvas, 140 x 130 cm.
Private Collection, Santiago.

Homenaje a Watteau, 1987,óleo sobre tela, 150 x 140 cm. Col. Chase Manhattan Bank, Nueva York.
Homage to Watteau, 1987, oil on canvas, 150 x 140 cm. Chase Manhattan Bank Collection, New York.



Pájaros volando, 1993, acrílico sobre tela, 100 x 65 cm. Col. particular, Santiago.
Flying Birds, 1993, acrylic paint on canvas, 100 x 65 cm. Private Collection, Santiago.



Francisco Brugnoli

Santiago, 1935. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1935. Lives and works in Santiago

Su incursión en los problemas del arte objetual marca una ruptura en la tradición pictórica de la Universidad de Chile. Antecedente de la Avanzada, problematiza los procesos de modernización que comienzan a producirse desde los años 60 en la sociedad chilena. Investiga la contingencia política, social y cultural a través de sus *collages* gráficos y objetuales, de sus instalaciones y "pegoteados" (trabajos en donde "pegaba" objetos de uso cotidiano sobre un soporte bidimensional). A partir de la influencia de Rauchensberg, le interesa dar cuenta de una cierta marginalidad y precariedad a través de la inclusión de objetos cotidianos desechables. Ellos evidencian las características de la sociedad de consumo, el exceso de velocidad con el que los acontecimientos ocurren, y la forma en que se desenvuelve la cultura popular. Durante los años posteriores al golpe militar fundó el Taller de Artes Visuales, agente activo de la resistencia cultural contra la dictadura. / JD

His venture into the problems of object art effects a rupture in the pictorial tradition at the Universidad de Chile. Prior to the *Avanzada* he problematizes the processes of modernization that started in Chilean society in the 60s. He investigates political, social and cultural situations through his graphic and object collages, his installations and "stickings" (works where he "sticks" daily objects on a two dimensional support). Influenced by Rauchensberg, he is interested in evidencing a certain marginality and precariousness by including disposable everyday objects. This manifests a consumer society, the extreme speed of events, and popular culture. In the years following the military coup, he founded the *Taller de Artes Visuales*, an active agent of cultural resistance to the dictatorship.

Trama-destrama, 1985, instalación en la Galería Bucci, Santiago: piedra pintada con *spray*, polivinilo transparente, listones de madera, luces, 300 x 400 cm aproximadamente. En esta obra el artista usó por primera vez restos de trabajos anteriores a manera de "escombros", tomados principalmente de sus series *Paisajes* y *Monumentos*. Planteó a partir de aquí una poética de "construcción-de-construcción", donde cada componente es sólo provisional, reutilizable en otras obras. Esta instalación fue un proyecto conjunto con Virginia Errázuriz, cada artista haciendo obra independiente en el mismo espacio, pero en tiempos diferentes. El registro fotográfico de la pieza fue hecho con filtros, como un modo de referir a la mirada personal del autor.
Weave-Unweave, 1985, installation at the Galería Bucci, Santiago: stone painted with spray paint, transparent polyvinyl, wooden bars, lights, approximately 300 x 400 cm. In this piece, the artist first used remains of other works as "rubble," mostly taken from his *Landscapes* and *Monuments* series. Starting here, he formulated a poetics of "construction-de-construction", where every component is provisional and can be reused in other works. This installation was a joint project with Virginia Errázuriz. Each artist made an independent piece in the same space, but at different times. The photographic register of the series was done with filters, as a way of making reference to the author's personal vision. (The Spanish word *trama* means both weave and plot. Translator's note).





Cadáver exquisito, 1990, instalación en la Galería Ojo de Buey, Santiago: plásticos, cable, lámparas sobre listones de madera, reflector halógeno, tableros de madera prensada, bastidor, pasarela de madera, equipo de sonido, 1,000 x 500 cm. La sala de exposición, oscura y pintada de negro, se dividió en dos, separando los espacios de la instalación y del público, que se movía sobre una pasarela cuyos crujidos eran recogidos y amplificados por un sistema de sonido.
Exquisite Cadaver, 1990, installation at the Galería Ojo de Buey, Santiago: plastics, cable, lamps on wooden bars, halogen reflector, boards of chipboard, cane, wooden runway, sound equipment, 1,000 x 500 cm. Dark and painted black, the exhibition space was divided in two in order to separate the installation spaces from the viewers who walked over a runway whose creaking was collected and amplified by a sound system.



Luz sur, 1992, instalación en una sala inhabilitada del Museo de Arte Contemporáneo, Santiago: 3 capas superpuestas de bandas de polietileno (900 x 150 cm), 7 tubos fluorescentes, alambre galvanizado, 2 luminarias sobre listones de madera, 10 *spotlights*, 3 bases metálicas con espiga vertical, 3 prensas de carpintero. La obra es una intervención en el espacio donde funcionaba el taller en que estudió el artista y donde más tarde fue profesor, y es una reflexión personal acerca de la luz del taller y la enseñanza del arte.

South Light, 1992, installation in an unused room at the Museo de Arte Contemporáneo, Santiago: 3 superimposed layers of polyethylene strips (900 x 150 cm), 7 fluorescent tubes, galvanized wire, 2 lights on wooden bars, 10 spotlights, 3 metal bases with vertical spikes, 3 carpenter's presses. The work is an intervention in the space that housed the studio where the artist studied and where he later taught. It is a personal reflection on the light in the studio and art teaching.



Paisaje II, 1983, instalación: pintura spray cromo sobre lámina plástica (100 x 300 cm), 10 sacos plásticos rellenos con viruta de madera, 10 focos y cables eléctricos, madera, dimensiones variables.
Landscape II, 1983, installation: chrome spray paint on plastic sheet (100 x 300 cm), 10 plastic bags filled with wood shavings, 10 light bulbs and electrical wires, wood, dimensions variable.



Monumento-kilómetro 54, 1984, instalación en el poste 54 de la línea de tren Santiago-Valparaíso, ladrillos, 90 x 200 cm. A partir de 1984 el artista quiso comentar acerca del desplazamiento o eliminación de la arquitectura conmemorativa por los regímenes políticos (como sucedía en particular durante la dictadura en Chile) mediante la acción paradójica de construir una serie de monumentos en lugares escasamente transitados. El registro fotográfico de la serie fue hecho con filtros, como un modo de referir a la mirada personal del autor.

Monument-Kilometer 54, 1984, installation at railway post 54 on the Santiago-Valparaiso train line, bricks, 90 x 200 cm. Starting in 1984, the artist wanted to comment on the fact that political regimes (especially the dictatorship in Chile) displaced or eliminated commemorative architecture. He made this commentary by means of the paradoxical action of constructing a series of monuments in places with only scant traffic. The photographic register of the series was done with filters, as a way of making reference to the author's personal vision.

Jorge Cabieses

Santiago, 1978. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1978. Lives and works in Santiago

Los pequeños óleos que componen su *Serie épica* establecen una mirada singular al problema del realismo en la pintura actual. Revisando la tradición del arte occidental, y la forma en que el realismo y la materialidad de la pintura se han resuelto en distintos momentos de la historia –como en el caso del "traspaso preciosista" del rococó francés, pero sin perder de vista la producción gráfica de Goya— , el artista ha copiado en miniaturas algunas de las escenas más dramáticas aparecidas en revistas internacionales, o ha reproducido, a través de pequeños modelados instalados en fuentes de tipo oriental, terribles catástrofes, como en *Fuentes para la paz, el amor, el dinero y la salud*. Estas obras producen un doble efecto. Por una parte, seducen por su materialidad y por el virtuosismo de la reproducción; por otra, su imaginario espanta. / JD

The small oil paintings from his *Serie épica* (Epic Series) offer a singular view of the problem of realism in contemporary painting. This series reviews the tradition of Western painting, and how realism and the materiality of painting have been handled at various points during that history –for example, the exquisite passage of French Rococo, and Goya's graphic work. Cabieses has copied in miniature some of the most terrible and dramatic scenes depicted in international magazines; similarly, by means of small models installed in oriental-seeming fountains in pieces like *Fuentes para la paz, el amor, el dinero y la salud (Fountains for Peace, Love, Money and Health)*, he has reproduced terrible catastrophes. These pieces produce a double effect: the materiality of the painting and the virtuosity of the reproduction are alluring, while the imaginary is frightening.



De la ***Serie épica***, 2004, óleos sobre madera,
vista general de la muestra en Galería Gabriela Mistral, Santiago.
From the ***Epic Series***, 2004, oils on wood,
overall view of the show at Galería Gabriela Mistral, Santiago.



De la ***Serie épica***, 2004,
óleo sobre madera, 15.7 x 10.5 cm.
From the ***Epic Series***, 2004,
oil on wood, 15.7 x 10.5 cm.



De la ***Serie épica***, 2004,
óleo sobre madera, 11.1 x 7.4 cm.
From the ***Epic Series***, 2004,
oil on wood, 11.1 x 7.4 cm.



De la ***Serie épica***, 2004,
óleo sobre madera, 5 x 5.9 cm.
From the ***Epic Series***, 2004,
oil on wood, 5 x 5.9 cm.



De la ***Serie épica***, 2004,
óleo sobre madera, 20.4 x 15.3 cm.
From the ***Epic Series***, 2004,
oil on wood, 20.4 x 15.3 cm.



De la ***Serie épica***, 2004,
óleo sobre madera, 20.4 x 10.1 cm.
From the ***Epic Series***, 2004,
oil on wood, 20.4 x 10.1 cm.



De la ***Serie épica***, 2004,
óleo sobre madera, 8.9 x 11.8 cm.
From the ***Epic Series***, 2004,
oil on wood, 8.9 x 11.8 cm.



Fuentes para la paz, el amor, el dinero y la salud (detalle).
Fountains for Peace, Love, Money and Health (detail).

Fuentes para la paz, el amor, el dinero y la salud (detalle), 2005,
7 pequeñas fuentes de agua tipo Feng Shui intervenidas con escenas de desastres, poxilina, poxipol, juguetes en miniatura, elementos de maquetería, pintura al óleo, bomba de agua, bomba de aire, fanales de cristal, bases de madera, 41 x 31 cm (4 piezas) y 27 x 21 cm (3 piezas).
Fountains for Peace, Love, Money and Health (detail), 2005,
7 small *Feng Shui* type water fountains intervened with scenes of disasters, glues, miniature toys, items from models, oil paint, water pump, air pump, crystal lanterns, wooden bases, 41 x 31 cm (4 pieces) and 27 x 21 cm (3 pieces).

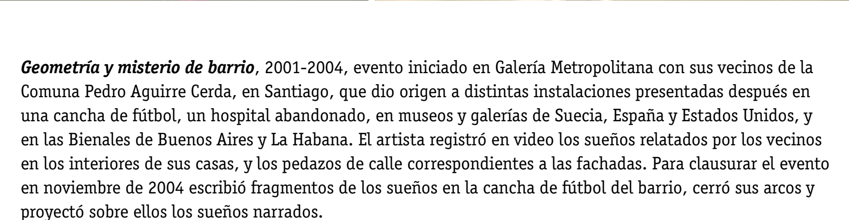


Juan Castillo

Antofagasta, 1952. Vive y trabaja en Estocolmo
Antofagasta, 1952. Lives and works in Estocolm

Miembro del CADA y del grupo Al Margen, ha seguido desarrollando acciones que integran la cuestión social y el arte. Sus obras abordan la pobreza y la segregación con una amplia libertad formal, desde una mirada utópica pero no estetizante. El problema de la identidad latinoamericana –más palpable al vivir en Europa— atraviesa también su trabajo. Desde su extranjería alude a los fenómenos de transculturación e hibridez que condicionan los cuerpos individuales y sociales de América Latina. Consecuente con una política de resistencia subversiva, Castillo define sus obras como "ocupaciones" que se expanden por la ciudad mediante múltiples medios y soportes, siendo la interacción entre el artista y la gente común una parte fundamental de la obra. De este modo, proyecta un arte como testimonio, constituyéndose él mismo como testigo capaz de reconstruir una escena pasada o soñada. / CV

A member of CADA and the Al Margen Group, his actions bring together social questions and art. Formally free, his work deals with issues of poverty and segregation from a utopian, but not an aesthetizing point of view. His work confronts the problem of Latin American identity, which is more palpable from Europe. As a foreigner, he refers to the transcultural and hybrid processes and phenomena that condition both individual and social bodies from Latin America. Committed to a politics of subversive resistance, Castillo considers his works "occupations" that move through the city on multiple media and supports; in his work, the interaction between the artist and common people is crucial. Thus, his art is testimonial, and he himself becomes a witness capable of reconstructing a past or dreamt scene.



Geometría y misterio de barrio, 2001-2004, evento iniciado en Galería Metropolitana con sus vecinos de la Comuna Pedro Aguirre Cerda, en Santiago, que dio origen a distintas instalaciones presentadas después en una cancha de fútbol, un hospital abandonado, en museos y galerías de Suecia, España y Estados Unidos, y en las Bienales de Buenos Aires y La Habana. El artista registró en video los sueños relatados por los vecinos en los interiores de sus casas, y los pedazos de calle correspondientes a las fachadas. Para clausurar el evento en noviembre de 2004 escribió fragmentos de los sueños en la cancha de fútbol del barrio, cerró sus arcos y proyectó sobre ellos los sueños narrados.

Neighborhood Geometry and Mystery, 2001-2004, an event that began at Galería Metropolitana in collaboration with residents of the Pedro Aguirre Cerda neighborhood in Santiago, which later led to a series of installations in a football field, an abandoned hospital, in museums and galleries in Sweden, Spain, and the U.S., and in the Buenos Aires and Havana Biennials. The artist video-taped neighbors telling their dreams inside their homes, as well as the segments containing the facades of those houses. To close the event in November of 2004, he wrote fragments of the dreams on the neighborhood soccer field, closing off their goals and projecting the narrated dreams onto them.

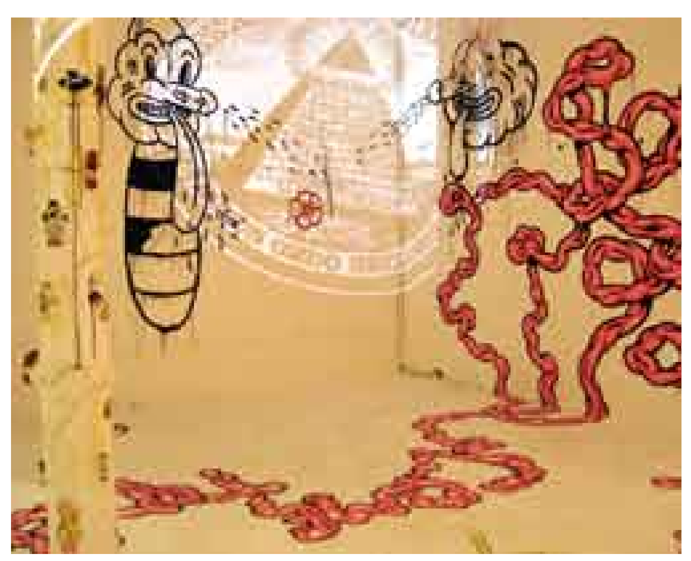
Víctor Castillo

Santiago, 1973. Vive y trabaja en Barcelona
Santiago, 1973. Lives and works in Barcelona

"Los niños suelen ser crueles por su propia inocencia" es la cita de San Agustín con que se abre el catálogo de la muestra *Children OFF Revolution* (Barcelona, 2005). Castillo juega con una variedad de técnicas (*collages*, pinturas sobre tela, sobre impresión y sobre muro, que en combinación con objetos y proyecciones de video pasan a ser instalaciones) recuperando precisamente esa crueldad, que se trasluce en imágenes propias del mundo infantil creado por la enorme industria del entretenimiento. Así, en su obra se conjugan la parodia al supuesto mundo idílico de la infancia con la crítica a la globalización de íconos industriales que se imponen en el imaginario de la niñez. También se encuentran el *comic* y la estética de los dibujos animados, que se exponen aquí en toda su potencia expresiva, pictóricamente sucia incluso, cercana al *graffiti.* / CV

"Children are often cruel out of their own innocence" is the quote from Saint Augustine that opens the catalogue of the show *Children OFF Revolution* (Barcelona, 2005). Castillo plays with an array of techniques (collage, painting on canvas, on prints and on walls which, when combined with objects and video projections, become installations), evoking that very cruelty as seen in images from the world of childhood created by the enormous entertainment industry. This work combines a parody of the supposedly idyllic world of childhood with a criticism of the globalized industrial icons which are imposed on the imaginary of childhood. The work also contains comic strips and the aesthetic of cartoons in all their expressive power; indeed, here they are even pictorially dirty and close to graffiti.

Diva & Víctor, 2005, *graffiti* en Barcelona: látex sobre muro, 550 x 350 cm aproximadamente.
Diva & Víctor, 2005, graffiti in Barcelona: latex on wall, approximately 550 x 350 cm.





Children OFF Revolution (*Niños fuera de la revolución*. Hay un juego de palabras con la homofonía de "off",; "fuera", y "of",: "de". Nota del editor) (detalle), 2005, intervención pictórica en la Galería Off Ample, Barcelona: látex, lápices de colores, papel adhesivo, juguetes y proyección de video sobre muro y suelo.

Children OFF Revolution (detail), 2005, pictorial intervention at the Off Ample Gallery, Barcelona: latex, colored pencils, stickers, toys and video projection on wall and floor.

Juan Céspedes

Arica, 1972. Vive y trabaja en Santiago
Arica, 1972. Lives and works in Santiago

Sus videos no obedecen a los avances digitales que se han venido desarrollando en los últimos años, sino más bien parecen desmitificar la tecnología aplicada a los nuevos medios. Tanto sus instalaciones como sus videos revelan, a partir de extrañas y en ocasiones bizarras yuxtaposiciones de distintos elementos, la coexistencia del *high-tech* con una producción de obra ligada a la figura del *amateur,* en donde queda revelada la precariedad de la puesta en escena realizada por el artista. Céspedes borra la distinción entre arte y entretenimiento al poner en cuestión el lenguaje de la imagen televisiva a través de la utilización de su propio imaginario. / JD

Rather than reflect the digital advances that have taken place in recent years, his videos seem to demystify technology applied to the new media. By means of unlikely and even bizarre juxtapositions, his videos and installations are simultaneously high-tech and bound up in the figure of the *amateur.* In them, the precariousness of the artist's mise-en-scene is evidenced. Céspedes erases the distinction between art and entertainment as he questions the language of the television image by using his own imaginary.



Selección de *stills*
de varios videos, 1998-2001.
Selection of *stills* from
several videos, 1998-2001.

Shark *(Tiburón)*, 2002, pintura acrílica sobre aislapol, plástico, 12 x 12 x 20 cm aproximadamente. Col. particular, Turín.
Shark, 2002, acrylic paint on polystyrene, plastic, approximately 12 x 12 x 20 cm. Private Collection, Turin.



Dead Nature *(Naturaleza muerta)*, 2002, video-instalación: pintura acrílica sobre marco de monitor LCS, reproductor de DVD, mesa de madera, video (30 segundos), 50 x 50 x 50 cm aproximadamente. Col. particular, Nueva York.
Dead Nature, 2002, video-installation: acrylic paint on LCD monitor, DVD player, wooden table, video (30 seconds), approximately 50 x 50 x 50 cm. Private Collection, New York.

Allegro ma non tropo, 2002, instalación: polera XXL, bombas de papel y aislapol, dimensiones variables. Col. particular, Turín.
Allegro Ma Non Tropo, 2002, installation: XXL t-shirt, paper dynamite and polystyrene, dimensions variable. Private Collection, Turin.

Yo estoy muy contento de estar aquí, 2002, cintas de VHS y doble faz sobre muro y techo, 50 x 50 x 50 cm.
I'm Very Happy to Be Here, 2002, videotapes and double-sided tape on the wall and ceiling, 50 x 50 x 50 cm.



Inside *(Adentro)*, 1998, video-*performance* (6 minutos), instalación: monitor de 29”, reproductor de video. Col. particular, Nueva York.
Inside, 1998, video-performance (6 minutes), installation: 29” monitor, VCR. Private Collection, New York.

Sin título, 2002, instalación: repisa y aislapol, dimensiones variables.
Untitled, 2002, installation: shelf and polystyrene, dimensions variable.

Sin título, 2001, video-instalación: muñeco de trapo, monitor LCS de 5”, animación digital (30 segundos), dimensiones variables.
Untitled, 2001, video-installation: cloth figure, 5” LCD monitor, digital animation (30 seconds), dimensions variable.

Guillermo Cifuentes

Santiago, 1968. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1968. Lives and works in Santiago

Su obra está tramada por las sutiles inscripciones del pasado sobre la memoria. A través del video, los nuevos medios y la instalación, ha trabajado la memoria colectiva (relatos en torno a la época de la dictadura) y la individual (la suya, la de su familia). En *El Rumor*, las violaciones a los derechos humanos toman forma a partir de pequeñas palabras y frases luminosas proyectadas por lámparas, aludiendo a los cuerpos perdidos de detenidos desaparecidos, que aún proyectan su imagen en nuestra memoria. En *Retrato de grupo*, proyecciones de video y superposiciones de imágenes se enfocan desde una mirada introspectiva que intenta reconstruir una historia personal y, al mismo tiempo, familiar. / JD

His work is weaved from the past's subtle workings on memory. Through video, the new media and installation, he has worked on collective memory (stories about the dictatorship) and individual memory (his own and that of his family). In *The Rumor*, human rights violations take the shape of glimmering words and phrases projected by lamps, alluding to the missing bodies of the disappeared whose image is still in our memory. In *Retrato de grupo (Group Portrait)*, video projections and superimposed images display an inner vision that attempts to reconstruct a personal, familiar story.

El rumor, 2000, instalación en Galería Animal, Santiago: 70 lámparas de aluminio, c/u con un texto calado que expresa una postura subjetiva ante las violaciones de los derechos humanos en Chile, focos halógenos, circuito eléctrico, dimensiones variables.
The Rumor, 2000, installation at Galería Animal, Santiago: 70 aluminium lamps, each one with a text stenciled onto it expressing a subjective position on human rights violations in Chile, halogen light bulbs, electric circuit, dimensions variable.



Retrato de grupo, 1999, instalación en el Museo de Arte Contemporáneo, Santiago: 3 libros de transparencias sobre mesa de luz, gigantografías sobre acrílico de 180 x 190 cm, proyección de video sobre tela translúcida, dimensiones variables.

Group Portrait, 1999, installation at the Museo de Arte Contemporáneo, Santiago: 3 books of transparencies on a light table, photo murals on 180 x 190 cm acrylic panel, video projection on transparent canvas, dimensions variable.

Colectivo de Acciones de Arte (CADA)

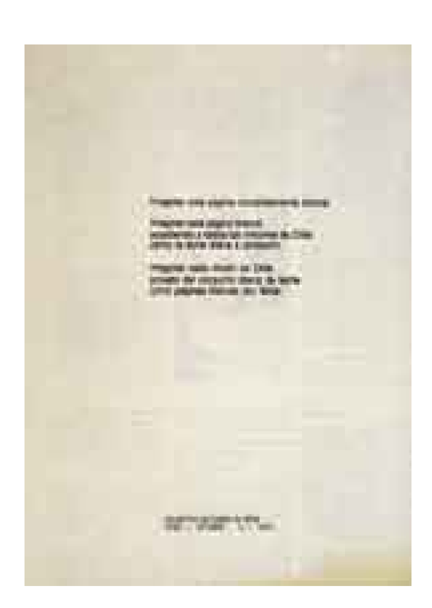
(Santiago, 1979-1989)

Fernando Balcells
Santiago, 1950. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1950. Lives and works in Santiago
Juan Castillo (p.210)
Diamela Eltit (p.294)
Lotty Rosenfeld (p.482)
Raúl Zurita (p.590)

"Decimos por lo tanto que el trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido/ la única exposición/ la única obra de arte que vive" (*¡Ay Sudamérica!*, CADA, 1981). La expansión que ejerció el CADA en el arte político contra la dictadura es radical en varios sentidos: se insertó en el vedado terreno público valiéndose de estrategias hegemónicas (instituciones, medios de comunicación masiva, bienes privados), ocupándolo como soporte. Extendió también el circuito de recepción de arte a la ciudad entera, asumiendo a su habitante común como interlocutor válido. De este modo, la condición autoral de sus obras se disuelve dinámicamente en un sujeto social amplio. Ignorando las distinciones genéricas o disciplinarias, aspiró a producir obras totales, que involucraban la visualidad y la escritura, tanto a nivel literario como crítico. Solidario con el proyecto de las vanguardias históricas de fundir arte y vida, el CADA fue un protagonista esencial de la Escena de Avanzada. / CV

"We state, therefore, that the task of broadening the normal levels of life is the only valid installation for art/ the only exhibition/ the only artwork that comes to life" (*¡Ay Sudamérica!*, CADA, 1981). CADA's impact on political art against the dictatorship is radical in various ways: it made use of hegemonic strategies (institutions, mass media, private property) and took hold of the public sphere, which it occupied as a support for art. CADA also expanded the circuit for viewing art to include the entire city, treating its average inhabitants like valid interlocutors. This entailed dramatically dissolving the authorship of the work into a broad social subject. Ignoring distinctions between genres and disciplines, CADA aspired to produce total works that involved visuality and writing on both a literary and critical level. In keeping with the historical avant-garde's project of fusing art and life, CADA was an essential protagonist of the *Escena de Avanzada*.

Para no morir de hambre en el arte, 1979, "acción de arte" en cuatro espacios de Santiago: distribución de 100 litros de leche en una población pobre, ocupación de una página como información de arte en la revista **Hoy**, emisión por altavoces frente a la sede de la CEPAL en Santiago del discurso *No es una aldea* en los cinco idiomas oficiales de la ONU, y sellado en la Galería Imagen, Santiago, de una caja de acrílico con 100 bolsas de leche, un ejemplar de la revista **Hoy**, y la cinta con el audio del discurso.
So as Not to Die of Hunger in Art, 1979, "art actions" in four spaces in Santiago: distribution of 100 liters of milk in a shantytown, a one page ad placed in the magazine **Hoy**, a reading of the speech *This is Not a Village* in the five official languages of the United Nations in front of the ECLA building in Santiago, and a sealed plastic box containing 100 bags of milk, a copy of the **Hoy** magazine, and a tape recording of the speech, exhibited at Galería Imagen, Santiago

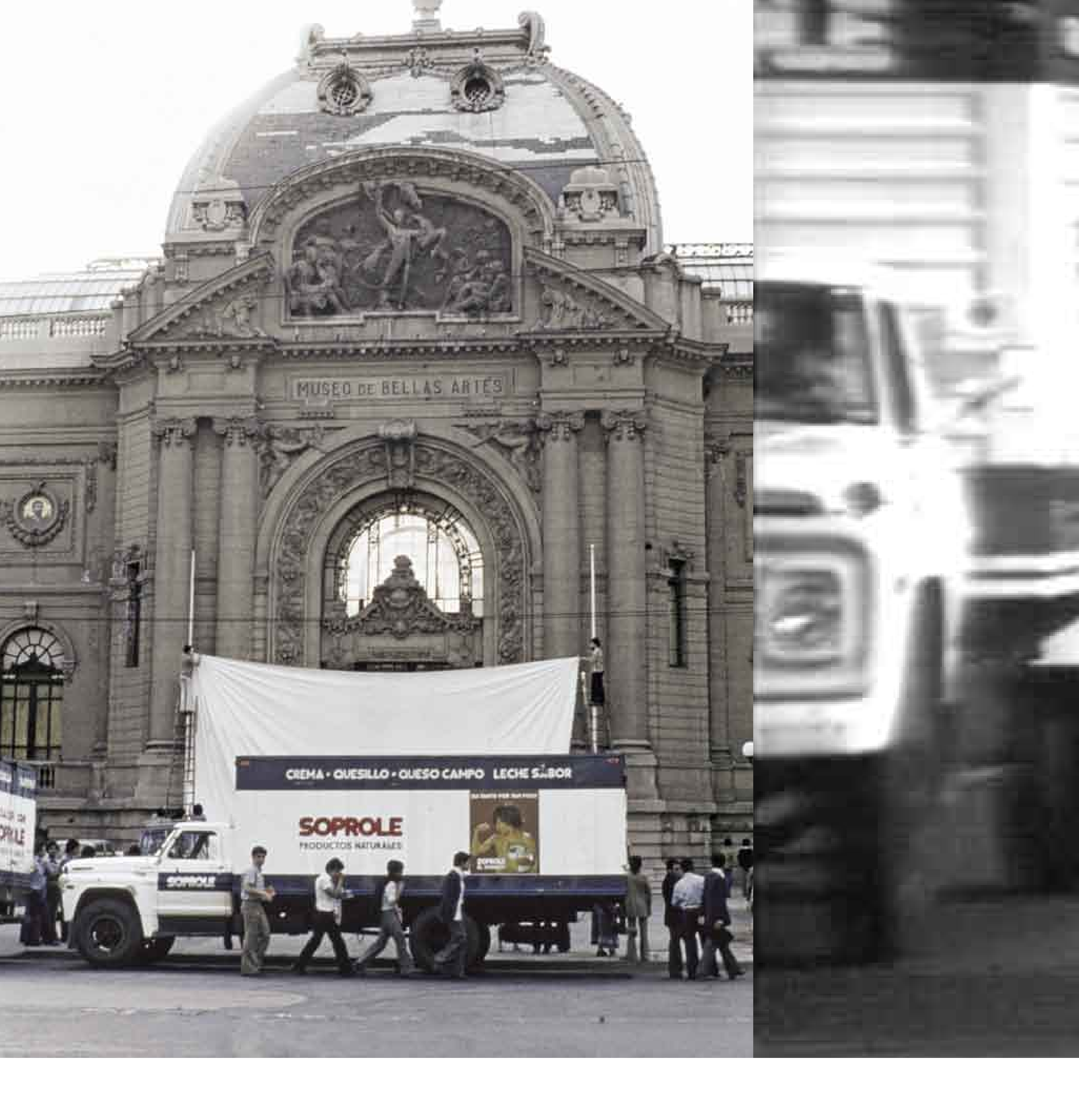











MUSEO DE BELLAS ARTES
CREMA • QUESILLO • QUESO CAMPO LECHE SABOR
SOPROLE
PRODUCTOS NATURALES
SOPROLE



Inversión de escena, 1979. “acción de arte”: 8 camiones de distribución de leche marcharon alineados desde la industria lechera hasta el Museo Nacional de Bellas Artes, de Santiago, frente al cual se estacionaron. Los artistas cubrieron entonces la entrada del museo con un lienzo blanco de 100 m².

Inversion of the Scene, 1979, “art action”: 8 milk trucks driven in caravan from a milk factory to the Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, and then parked in front of it. The artists blocked the entrance to the museum with a white sheet measuring 100 m².

¡Ay Sudamérica!, 1981, "acción de arte": seis avionetas en formación sobrevolaron Santiago, dejando caer en sus barrios más populosos 400,000 panfletos con textos sobre la relación entre arte y sociedad.
¡Oh South America!, 1981, "art action": six small planes flew in line above Santiago, dropping 400,000 pamphlets with texts about the relationship between art and society over the city's most densely populated neighborhoods.







NO +, 1983-1988, "acción de arte": a partir del décimo año del regimen militar, el grupo creó la consigna NO +, que debía ser completada por el público. Artistas de diversas disciplinas iniciaron los rayados sobre los muros de Santiago. La consigna proliferó por todo el país como signo público de resistencia durante los 7 años siguientes, anteriores al plebiscito donde se votó "no" a la dictadura.
NO +, 1983-1988, "art action": during the 10th year of the dictatorship, CADA created the NO + slogan to be completed by the public. Artists from diverse disciplines graffitied it all over the city. Over the next 7 years, the slogan proliferated throughout the country as a sign of resistance, up to the plebiscite that finally voted the "no" on whether or not the dictatorship should continue, ultimately leading to its removal.










Ley Antiterrorista

¿PARA LA PROTECCION

Claudio Correa

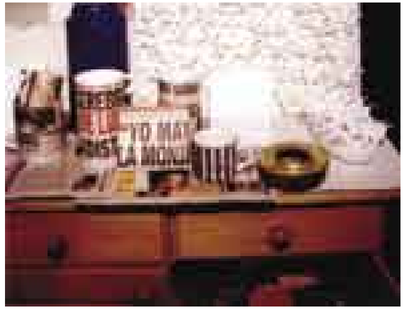
Arica, 1972. Vive y trabaja en Santiago
Arica, 1972. Lives and works in Santiago

Desarrolla su obra desde una premisa crítica en relación a los espacios de exposición. Sus obras son absurdas e impertinentes, y producen en el espectador una sensación de extrañamiento e incomodidad. Por lo general, utiliza para montar sus trabajos espacios residuales y marginales, como entradas, cocinas y baños de museos y galerías. Intervenciones como *Línea blanca, Uno aguanta todo mientras dure poco* y *Declaración de (in)dependencia*, son obras que materialmente invaden los lugares de exposición e ironizan no sólo sobre el arte, sino también sobre su propia condición de artista. Sin embargo, no tiene nada en contra de las instituciones, "Por una cosa muy simple: todo aquí es frágil, y no es necesario agarrar nada a patadas para que se caiga, si ya se está cayendo solo" (Correa). / JD

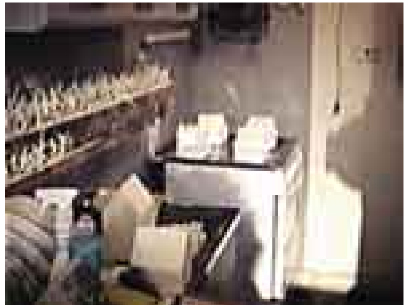
His work entails a critical relation to exhibition spaces. It is absurd and impertinent, and it produces a feeling of alienation and unease in the viewer. Generally, he installs his art in residual and marginal spaces such as the entrances, kitchens and bathrooms of museums and galleries. Interventions such as *Línea blanca* (White Line), *Uno aguanta todo mientras dure poco* (One Can Stand Anything If It Does Not Last For Long) and *Declaración de (in)dependencia* (Declaration of (In)dependence) materially invade their exhibition spaces, and satirize not only art, but also the role of the artist. Nonetheless, he has nothing against institutions, "For a very simple reason: everything here is fragile, and it is not necessary to kick anything up for it to fall, since it is falling by itself" (Correa).

Uno aguanta todo mientras dure poco, 2002, intervención en el Museo de Arte Contemporáneo, Santiago: 2 dispositivos electromecánicos hacían que 2 pelotas de ping-pong golpeasen 2 autorretratos del artista pintados en 2 paletas situadas tras las puertas de la entrada principal del Museo, amplificando el sonido del golpeteo hacia el Parque Forestal contiguo, dimensiones variables.
One Can Stand Anything If It Does Not Last For Long, 2002, intervention at Museo de Arte Contemporáneo, Santiago: 2 electro-mechanic devices powering two ping-pong balls which hit 2 self-portraits of the artist painted on 2 palettes located behind the doors to the main entrance of the Museum, the sound of the bouncing balls is amplified out to the adjacent park (Parque Forestal), dimensions variable.



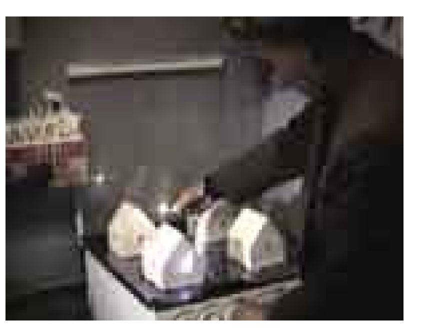












Línea blanca (detalles), 2001, intervención en Galería Metropolitana, Santiago: figuras de plástico pintadas en blanco y recortes de titulares de crónica roja que atraviesan la cocina de la galería, dimensiones variables.
White Line (details), 2001, intervention in Galería Metropolitana, Santiago: plastic figures painted white and headline tabloid clippings that cross through the gallery kitchen, dimensions variable.



Declaración de (in)dependencia, 2002, intervención en la escalera de acceso a una casa habilitada para la muestra del Concurso Kent Explora, Instalaciones, Santiago: óleo sobre papel con cita pictórica del cuadro *Proclamación y jura de la independencia de Chile*, de fray Pedro Subercaseaux, 400 x 400 cm aproximadamente.

Declaration of (In)Dependence, 2002, intervention on the entrance stairwell to a house hosting the juried exhibition Kent Explores, Installations, Santiago: oil on paper with a pictorial reference to the painting *Proclamación y jura de la independencia de Chile* (Declaration and Oath of Chilean Independence), by Brother Pedro Subercaseaux, approximately 400 x 400 cm.

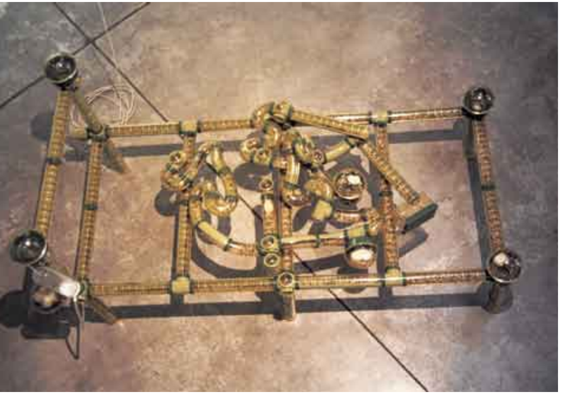
Máximo Corvalán

Santiago, 1973. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1973. Lives and works in Santiago

Desafiando el orden social fundado en la noción de seguridad, desarrolla proyectos que intervienen lo estable con el vértigo de la puesta en abismo. En sus obras, el receptor se ve forzado a formar parte de un sistema de control absoluto, donde la cámara de vigilancia ocupa el lugar del panóptico. *Bestia segura* es una clara metáfora de ello, al proyectar sobre un muro la circulación de once ratones encerrados. *Intertanto* repite el objetivo, generando en el espectador la sensación de claustrofobia. La ficción se reproduce en *Pendiente*, artificio que emula un frágil puente colgante, haciendo del vértigo un espectáculo. *Circuito cerrado* remeda el formato televisivo del *reality show*, donde las obras de una exposición colectiva y su visitante pasan a ser el objeto de exhibición. / CV

Challenging a social order founded on the idea of security, he develops projects where the vertigo of *mise en abyme* undermines stability. In his work, the viewer is forced to form part of a system of absolute control where the security camera occupies the place of the panopticon. Projecting onto a wall the circulation of eleven enclosed mice, *Bestia segura* (Safe Beast) is a clear metaphor for it. *Intertanto* (Meanwhile) has the same aim, generating a feeling of claustrophobia in the viewer. This fiction is reproduced in *Pendiente* (Clinging), an artifice that imitates a fragile hanging bridge, making vertigo into a spectacle. *Circuito cerrado* (Closed Circuit) mimics the reality show format, where the works in a group show and the visitor to that show are put on display.

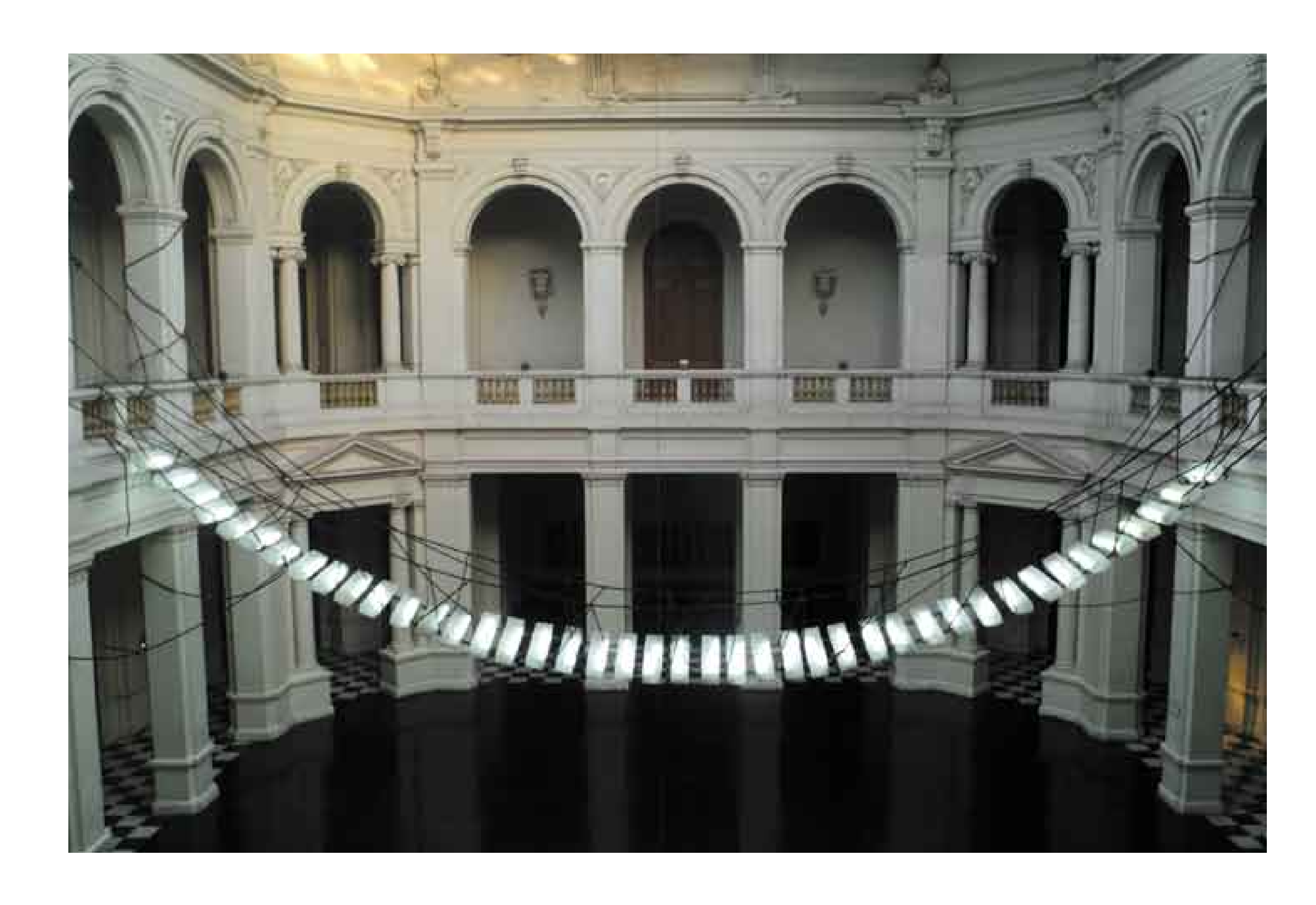
Bestia segura, 2001, ensamblaje de cañerías plásticas transparentes de 100 x 100 x 200 cm, 11 ratones blancos, cámara de vigilancia, proyección de 300 x 300 cm. La cámara proyectaba continuamente sobre un muro de la Galería Animal (Santiago) el paso de los ratones por la estructura.
Safe Beast, 2001, transparent plastic tube assemblage, 100 x 100 x 200 cm, 11 white mice, surveillance camera, 300 x 300 cm projection. Looped image of the passing of mice through this structure projected onto the wall of Galería Animal, Santiago.







Pendiente (detalle)
Clinging (detail)



Pendiente, 2002, cuerda de cáñamo, fibra de vidrio, tubos fluorescentes, 1,800 cm.
Clinging, 2002, hemp rope, fiberglass, fluorescent tubes, 1,800 cm.







Intertanto (detalle), 2002, intervención en la muestra Kent Explora, Instalaciones. Proyección sobre el muro de una grabación de 6 horas en el interior de un ascensor. Frente a ella se demolió un muro para comunicar con otro espacio donde se simula, mediante espejos, el hueco abierto de un ascensor.
Meanwhile (detail), 2002, intervention in the exhibition Kent Explores, Installations. Wall projection of a 6-hour recording inside of an elevator. The wall opposite has been torn down to access an adjoining space where an open elevator shoot was simulated by means of mirrors.





Circuito cerrado, 2002, intervención en Galería Muro Sur, Santiago: repisa de 1,899 cm, tren eléctrico con cámara inalámbrica, monitor de 10 pulgadas (detalle). El tren recorría la galería atravesando paredes y obras en exposición, enviando imágenes al monitor instalado en la cocina del lugar, convertida en "centro de vigilancia".

Closed Circuit, 2002, intervention in Galería Muro Sur, Santiago: 1,899 cm shelf, electric train with wireless camera, 10" monitor (detail). The train traveled around the gallery crossing through walls and other exhibited works and recording images shown on a monitor installed in the kitchen, which became a "surveillance center".

Gonzalo Díaz

Santiago 1945. Vive y trabaja en Santiago
Santiago 1945. Lives and works in Santiago

Su obra y su labor docente son referente fundamental para el desarrollo del arte chileno, puesto que ejerce una profunda influencia en muchos de los artistas más jóvenes. Teniendo a la pintura como original perdido, sus obras son instalaciones que se expanden, tanto espacial como simbólicamente, "despertando el inconsciente del recinto" (Roberto Merino) donde han sido proyectadas. La importancia del lugar se traduce en obras que son también trayectos de recorrido para el receptor, un vía crucis secular. La luz, el texto escrito en neón, los marcos "como medida de la desmesura" (Mellado) son elementos de intervención habituales en su trabajo. Con acabada factura, cada pieza de sus instalaciones ocupa un lugar poético dentro de la sintaxis visual y conceptual de la obra. Su trayectoria da cuenta de una profunda reflexión acerca del lugar del arte y su relación con la política, especialmente con la conformación de la memoria. / CV

His work and teaching have been crucial to the development of Chilean art, since he has had a deep influence on many younger artists. With painting as a lost origin, his work consists of installations that expand both spatially and symbolically, "awakening the unconscious of the place" (Roberto Merino) where they are projected. The importance of place leads to works that are also paths for the viewer, a secular *via crucis*. Light, text written in neon, frames "like a proportion of disproportion" (Mellado) are common elements in his work. Carefully made, each piece in his installations occupies a poetic place within the visual and conceptual syntax of the work. His oeuvre shows a deep reflection on the place of art and its relationship with politics, especially in terms of the formation of memory.

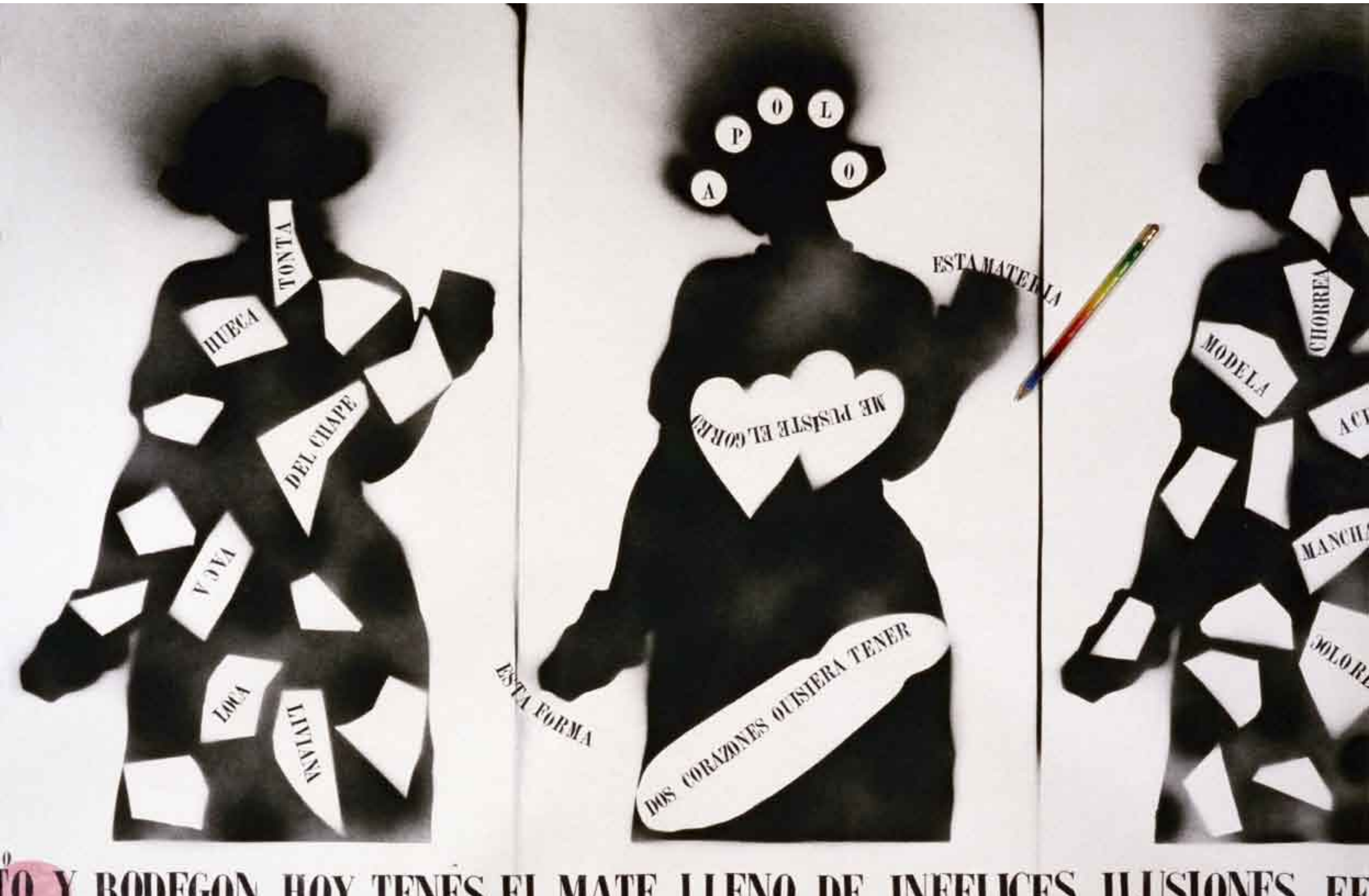
El jardín del artista (detalle de la fachada), 1993, intervención con materiales diversos en 3 puntos del Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo. La obra hace referencia a la historia del edificio del museo, a las transformaciones arquitectónicas realizadas por sus sucesivos dueños, a su paso del espacio privado al público, y a una propietaria del inmueble que enloqueció y fue encerrada en él. La historia del edificio es coincidente y paralela con la historia política de Montevideo. La intervención subraya las relaciones entre arte, poder, pecado y locura. Col. Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo.
The Artist's Garden (detail of the façade), 1993, intervention using a range of materials in 3 sites at the Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo. The piece makes reference to the history of the museum's building, to the architectural changes carried out by different owners, to its transformation from a private to a public space, and to an owner of the property who lost her mind and was locked up in the building. The building's history runs parallel to the political history of Montevideo. The intervention highlights the relations between art, power, sin and madness. Juan Manual Blanes Museum Collection, Montevideo.

El jardín del artista (detalle de las estaciones del Vía Crucis en la escalera del museo). Esta escalera da acceso a la azotea, donde se construyó una habitación para encerrar a la demente.
The Artist's Garden (detail of the Stations of the Cross in the museum's stairway). This stairway leads to the terrace-roof, where a room to hold the madwoman was built.



El jardín del artista (detalle).
The Artist's Garden (detail).


ENVIDIA



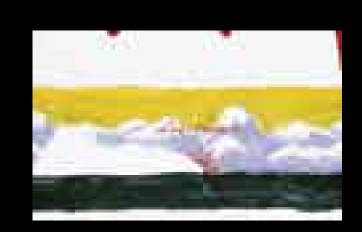
Historia Sentimental de la Pintura Chilena, 1982 (detalle de 3 trípticos de una cinta que rodeaba la sala en forma continua), grafito, spray, esmalte industrial, timbres de goma y objetos sobre papel de algodón, 100 x 80 cm detalle, 100 x 1,100 cm obra total. La pieza hace uso icónico de las imágenes en los envases del limpiador Klenzo y los fósforos Los Andes, muy tradicionales en Chile. Colección Reinaldo Harnecker, Santiago.

Sentimental History of Chilean Painting, 1982, detail of 3 triptychs of a conveyer belt that revolved around the exhibition space, graphite, spray, industrial enamel, rubber stamps and objects on cotton paper, 100 x 80 cm detail, 100 x 1,100 cm whole work. The work makes iconic use of the images on the packaging of Klenzo cleaner and Los Andes matches, which are very traditional in Chile. Reinaldo Harnecker Collection, Santiago.





Etiqueta de la caja de fósforos Los Andes, intervenida y pegada en *Historia Sentimental*…
Label from the Los Andes match box, intervened and stuck on *Sentimental History*…



Envase del limpiador Klenzo, de uso común en Chile hasta mediados de los años 80.
Klenzo cleaner package, which was commonly used in Chile until the mid-1980s




ES UNA PINTURA
FUERA DE SERIE!
VIOLENCIA, ACCION, INTRIGA Y
PERFORMANCE EN LA ULTIMA
OBRA DEL AUTOR DEL KM.104
PROXIMO CAPITULO DE LA PINTURA CHILENA
LADIAZ SOBRELOSMARES INTERCAMBIO KULTURAL presenta:
PINTURA POR ENCARGO
¡SE RECOMIENDA NO HACER MAS DE UNA AL AÑO!
MAYORES DE 21 AÑOS
3 POSTULACIONES A LA MADONNA DE LA ACADEMI



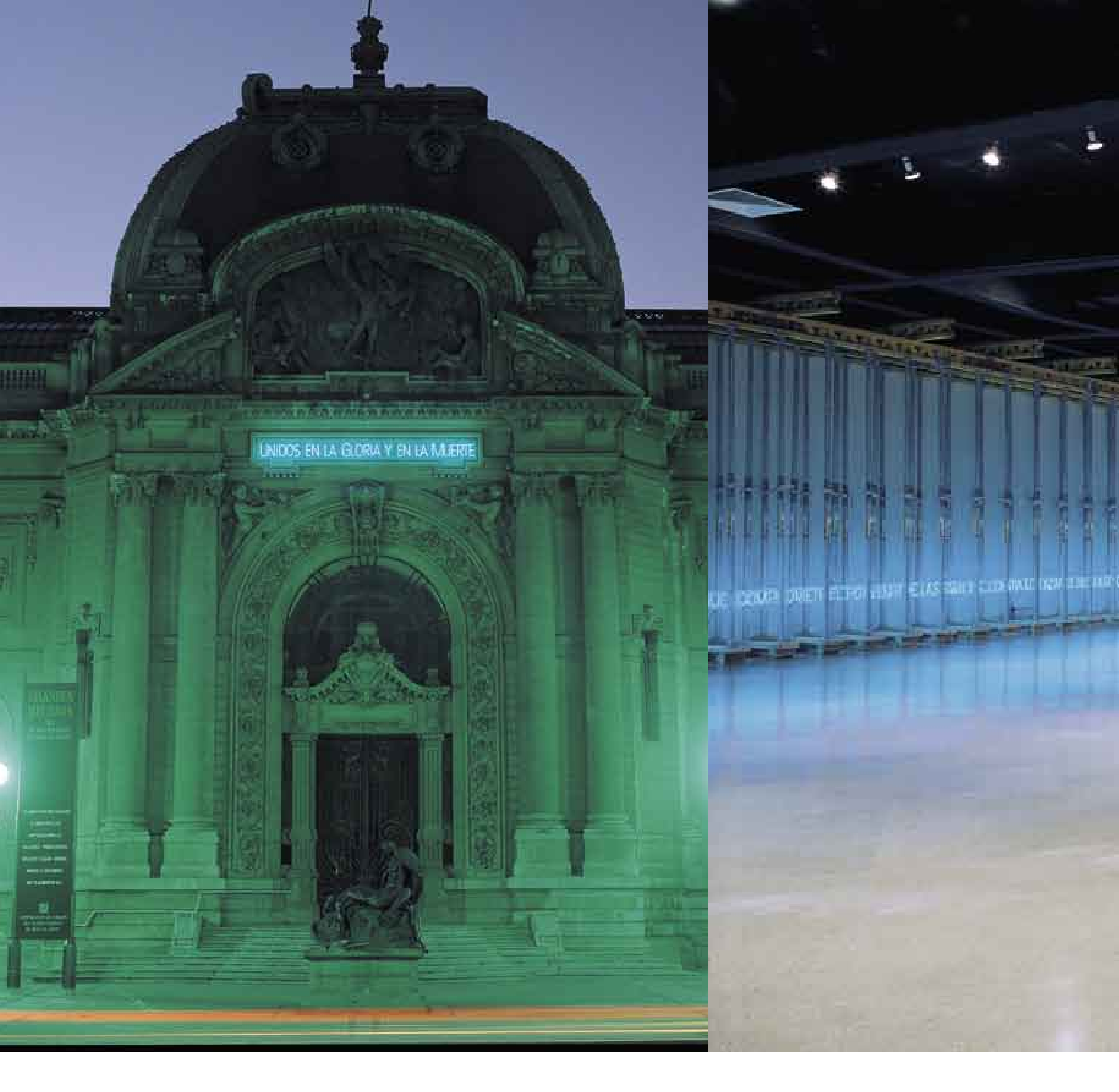


Pintura por encargo, 1985, pintura-instalación: látex sobre tela y madera, 288.5 x 164.5 cm (pintura), 170 x 100 cm (silueta en madera aglomerada). El artista encargó su retrato a Solís, un pintor de carteles de cine. Para ese fin se trasladó al estudio Filmo-Centro, donde preparó con sus pertenencias una escenografía de su espacio cotidiano y fue fotografiado por Jaime O'Ryan. Después escogió la foto que más se acercaba a un fotograma cinematográfico y la entregó al pintor para el retrato.

Commissioned Painting, 1985, painting-installation: latex on canvas and wood, 288.5 x 164.5 cm (painting), 170 x 100 cm (silhouette in chipboard). The artist commissioned Solís, a painter of movie posters, to do his portrait. This involved moving to the Filmo-Centro studio, where he prepared a set based on his everyday space. He was then photographed by Jaime O'Ryan. He later selected the photo closest to a movie still and gave it to the painter for the portrait.

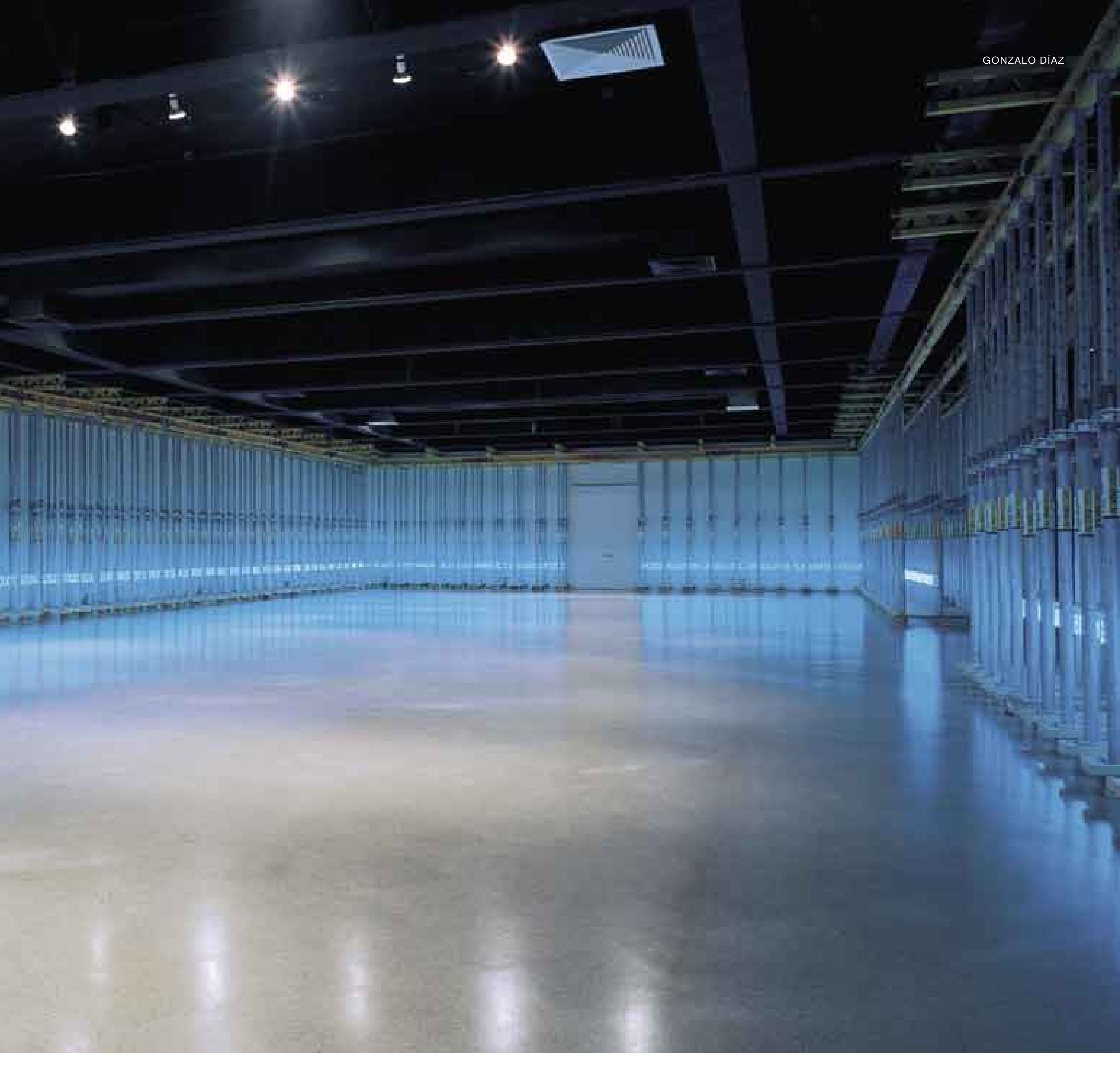
Tratado del entendimiento humano, 1992, óleo y serigrafía a cuatricomía sobre tela en 2 trípticos (250 x 451.5 cm c/u) exhibidos uno frente al otro.

Essay Concerning Human Understanding, 1992, oil and four-colored silkscreen on canvas in 2 triptychs (250 x 451.5 cm each) shown one in front of the other.



Unidos en la Gloria y en la Muerte, 1997, instalación en la fachada y en la Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago: texto en argón (35 x 240 cm) con la frase "Unidos en la gloria y en la muerte" en la fachada; andamios de 441 alzaprimas y textos en argón que reproducen el trigésimo tercer párrafo del *Mensaje* que acompaña al Código Civil de la República de Chile (14 x 35 m aproximadamente).

Bound in Glory and in Death, 1997, installation on the façade and in the Sala Matta of the Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago: the phrase "Bound in glory and in death" in argon (35 x 240 cm) on the façade; 441-lever scaffolding and texts in argon that reproduce the 33rd paragraph of the *Message* that accompanies the Chilean civil code (approximately 14 x 35 m).



Unidos en la gloria y en la muerte,
vista general de la instalación en la Sala Matta.
Bound in Glory and in Death,
overview of the installation in the Sala Matta.



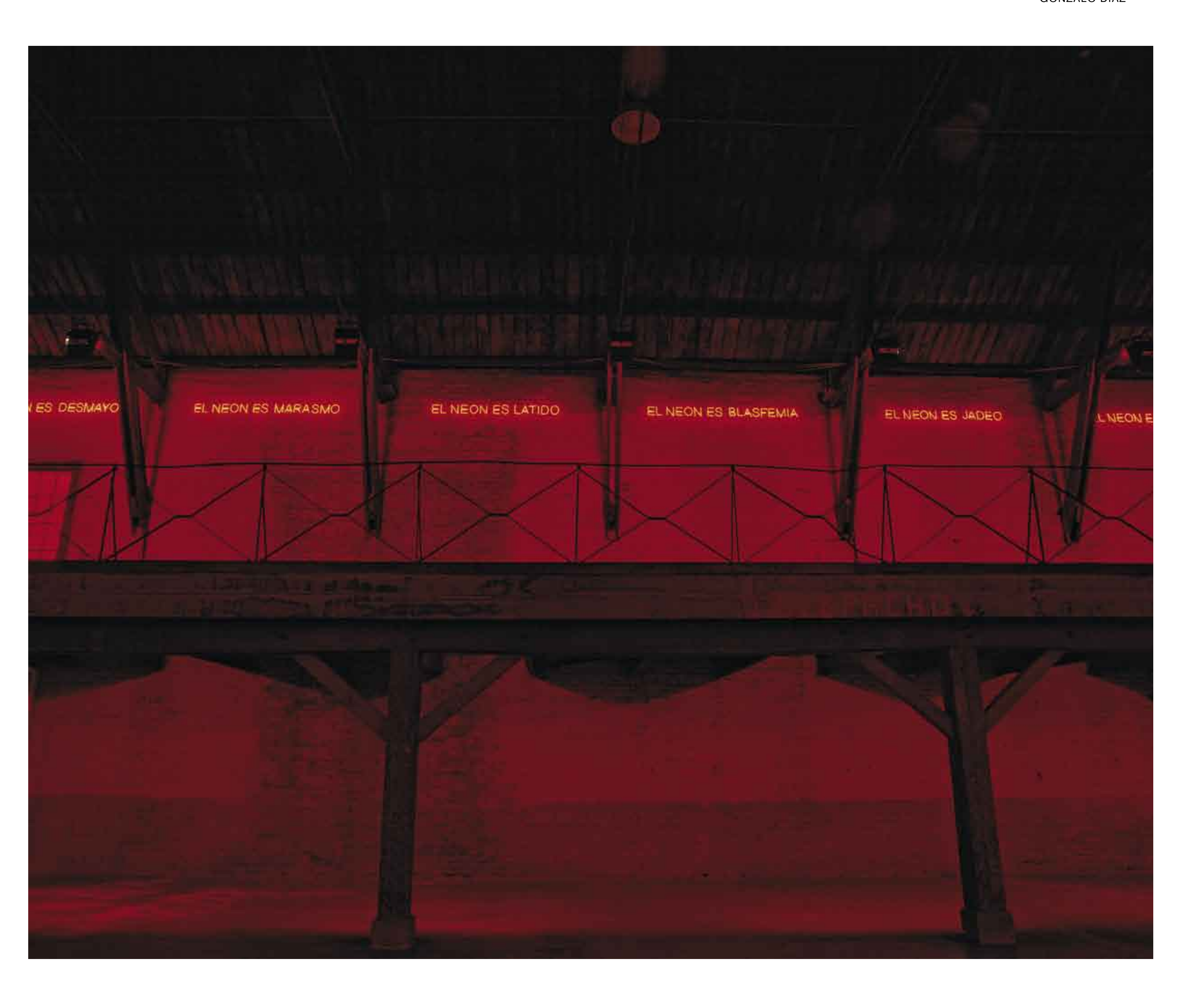
Lonquén 10 años, 1989, instalación: 14 estaciones del Vía Crucis (14 cuadros con marco de moldura negra laqueada y ensamble de repisa con vaso de agua, vidrio con texto impreso, lámparas, y números romanos en bronce), andamio con 2 toneladas de piedras de río numeradas, neón, dimensiones variables. La obra refiere al hallazgo en 1979 en la mina de cal de Lonquén de los restos de 15 campesinos desaparecidos por el régimen militar chileno. Considerado por el artista como el punto de quiebre de la dictadura, fue el primer caso de detenidos desaparecidos investigado por el sistema judicial chileno, que identificó a las víctimas y sus victimarios, a quienes el juez debió aplicar la Ley de Amnistía.

Lonquen 10 Years, 1989, installation: 14 Stations of the Cross (14 paintings with lacquered black molding frames and ensemble of shelf with glass of water, glass with imprinted text, lamps and bronze Roman numerals), scaffolding with 2 tons of numbered river stones, neon, variable dimensions. The piece makes reference to the finding, in 1979, of the remains of 15 peasants disappeared by the Chilean military dictatorship. The bodies were found at the Lonquen lime mine. The artist considers this case, the first one of its sort investigated by the Chilean justice system, the breaking point of the dictatorship. The investigation identified the victims and their killers, to whom the judge applied the Amnesty Law.

Yo soy el sendero, 1993, instalación en Winnipeg Art Gallery: 14 estaciones del Vía Crucis (tarjeta de circuito electrónico, repisa con vaso de agua, números romanos en bronce, 7 varas de bambú con martillo dorado y linterna, 7 varas de bambú con hoz dorada y linterna), tríptico fotográfico de una *performance* realizada por el artista, texto en argón, naturaleza muerta, zorro embalsamado, yunque, plomada, nivel, acceso al espacio de 40 cm de ancho. La obra alude al arresto del jefe del movimiento Sendero Luminoso en el Perú y a la manipulación de los medios de comunicación de masas. Obra perdida.
I am the Path, 1993, installation at the Winnipeg Art Gallery: 14 Stations of the Cross (electronic circuit board, shelf with glass of water, bronze Roman numerals, 7 bamboo poles with golden hammer and flashlight, 7 bamboo poles with golden sickle and flashlight), photographic triptych of a performance by the artist, text in argon, still life, embalmed fox, anvil, plumb line, spirit level, 40 cm wide access to the space. The piece alludes to the arrest of the head of the Shining Path Movement in Peru and the manipulation of the mass media. Lost work.







Rúbrica, 2003, *environment* en el Centro de Arte Matucana 100, Santiago: iluminación en rojo del espacio con 78 focos de 1,200 W, modificación de la entrada de luz por las ventanas del recinto, 14 textos en neón y audio, 800 x 3,200 x 5,500 cm. El audio es un *mix* de la primera estrofa de *Los enamorados* cantada por María Martha Serra Lima y ruidos de interferencias radiales. La obra permaneció abierta al público 240 horas, desde el 3 al 13 de octubre. Realizada en el trigésimo aniversario del golpe de Estado, refiere a la experiencia de la tortura.

Certified Signature, 2003, environment in the Matucana 100 Art Center, Santiago: red lighting of the space by means of 78 1,200 watt spotlights, modification of the window light on the premises, 14 neon texts and audio track. 800 x 3,200 x 5,500 cm. The audio track is a mix of the first verse of *Los enamorados* (The Lovers), sung by María Martha Serra Lima and radio static. The work was open to the public for 240 hours, from October 3rd to 13th. Created on the 30th anniversary of the military coup, the piece alludes to the experience of torture.

Eugenio Dittborn

Santiago 1943. Vive y trabaja en Santiago
Santiago 1943. Lives and works in Santiago

Integrante de la Escena de Avanzada, ha marcado a muchos de los artistas de las generaciones siguientes. Con un especial sentido poético del arte, su obra ha tenido una evolución sorprendente, que va desde la pintura y el dibujo, el video arte o el registro fotográfico de acciones de *land art*, a la creación de su propio género pictórico: la pintura aeropostal. Sobre un soporte liviano que será plegado y enviado por correo a su lugar de exhibición, dispone, usando múltiples técnicas, imágenes que refieren a la condición social subalterna. Se apropia, por ejemplo, de rostros de presos, indígenas o muertos y en sus pinturas los hace viajar. Estas obras surgen de una economía radical de materiales y montaje, logrando una elaborada estética que interpela al tiempo, al intervalo señalado en las huellas del viaje y en los pliegues del soporte, al pastiche y a una subversión del sistema de recepción y consumo que encarece el arte. / JD

Member of the *Escena de Avanzada*, he has influenced many artists from later generations. Through his special poetic sense of art, his work has evolved surprisingly. It ranges from painting and drawing, or video art and photographic recording of land art to the creation of his own pictorial genre: the airmail painting. On a light support that is later folded and sent by mail to the exhibition space, he uses a variety of techniques in images that refer to the subaltern social condition. He appropriates the faces of prisoners, native peoples and the dead and, in his paintings, he makes them travel. Extremely scarce in their use of materials and in their installation, these pieces achieve an elaborate aesthetic that evoke time, the interval implied by the traces of the journey and by the folds on the supports, with pastiche and a subversion of the reception and consumption system that makes art costly.

Pietá (no cor), pintura aeropostal no. 33, 1985, 210 x 154 cm,
pintura, lana, algodón y fotoserigrafía sobre papel de envolver.
Itinerario: Santiago de Chile, 1985; Melbourne, 1985; Hobart, 1985; Adelaida, 1986; Berlín Oriental, 1987; Cleveland, 1988; Banff, 1990; Rótterdam, 1993-1994; Chicago, 1996; Toronto, 1997. Col. privada, Toronto.
Pietá (no cor), Airmail Painting No. 33, 1985, 210 x 154 cm,
paint, wool, cotton and photo silkscreen on wrapping paper.
Itinerary: Santiago, Chile, 1985; Melbourne, 1985; Hobart, 1985; Adelaide, 1986; East Berlin, 1987; Cleveland, 1988; Banff, 1990; Rotterdam, 1993-1994; Chicago, 1996; Toronto, 1997. Private Collection, Toronto.



No vengan esta noche, de la serie *Dittborn 22 acontecimientos para Goya, pintor*, 1973, tinta china sobre papel couché, 77 x 95 cm.
Don't Come Tonight, from the *Dittborn 22 Events for Goya, Painter* series, 1973, China ink on couché paper, 77 x 95 cm.



Pugilista Chumingo Osorio, presente, de la serie *Delachilenapintura, historia*, 1975, tinta china sobre papel couché, 77 x 88 cm. Col. particular, Santiago.
Boxer Chumingo Osorio, Present, from the *Fromchilenapainting, History* series, 1975, China ink on couché paper, 77 x 88 cm. Private Collection, Santiago.



El verano, de la serie
Por un solo pez, 1975, acrílico
sobre linoca, 154 x 150 cm.
Col. Jaime Celedón, Santiago.
The Summer, from the
All for One Fish series, 1975,
acrilic on canvas, 154 x 150 cm.
Jaime Celedón Collection,
Santiago.



El mar, de la serie
Por un solo pez, 1975, acrílico
sobre linoca, 170 x 170 cm.
Col. particular, Santiago.
The sea, from the
All for One Fish series, 1975,
acrilic on canvas, 170 x 170 cm.
Private Collection, Satiago.





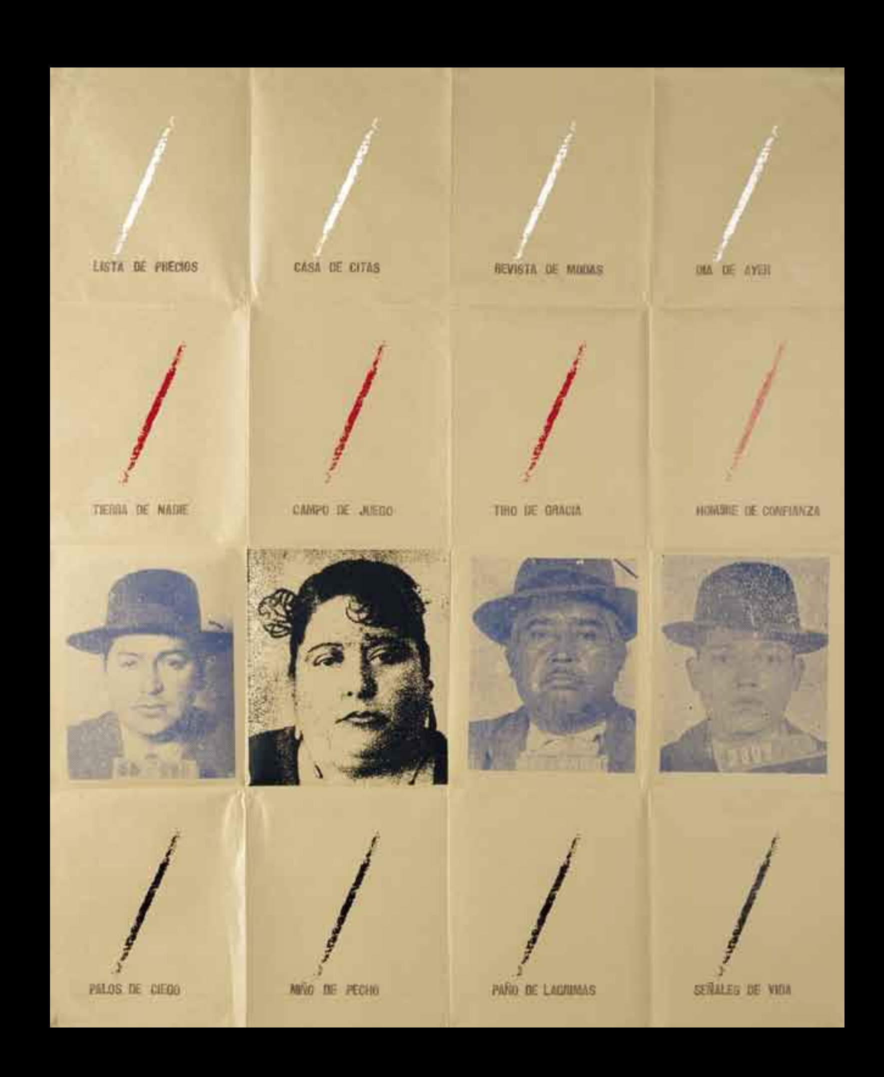




Historia de la física, 1983, video en color NTSC 3⁄4" (18 minutos). Stills de 4 figuras de las 6 que aparecen en el video. Éste ha sido organizado desde el punto de vista de la progresión del tiempo para construcciones espaciales que inventó Fibonacci: 1+2=3, 2+3=5, 3+5=8 y así sucesivamente. En lugar del espacio, el artista ocupa los primeros 89 segundos de esta serie para construir el tiempo, intercalando la aparición de cada nueva figura. Col. del artista.
The History of Physics, 1983, NTSC 3⁄4" color video (18 minutes).
Stills of 4 of the 6 figures who are in the video. This has been organized from the perspective of the time progression for spatial constructions that Fibonacci invented: 1+2=3, 2+3=5, 3+5=8 and so on until reaching 89. Instead of space, the artist uses the first 89 seconds of this series to construct time, interspersing the appearance of each new figure.



Tristemente célebre, 1979, fotoserigrafía sobre cartón gris (10 copias), 100 x 70 cm. Col. particulares, Santiago.
Infamous, 1979, photo silk screen on gray cardboard (10 copies), 100 x 70 cm. Privated Collections.



Lugares comunes, pintura aeropostal no. 8, 1984, 175 x 145 cm, timbre de goma y fotoserigrafía sobre papel de envolver. Itinerario: Santiago de Chile, 1984; Cali, 1984; Santiago de Chile, 1985; Lima, 1988; Rótterdam, 1993-1994; Santiago de Chile, 1998; Nueva York, 1998.
Col. Carolyn Alexander, Nueva York.
Common Places, Airmail Painting No. 8, 1984, 175 x 145 cm, rubber stamp and photo silkscreen on wrapping paper. Itinerary: Santiago, Chile, 1984; Cali, 1984; Santiago, Chile, 1985; Lima, 1988; Rotterdam, 1993-1994; Santiago, Chile, 1998; New York, 1998.
Carolyn Alexander Collection, New York.



Curvas de fantasía, pintura aeropostal no. 31, 1985, 210 x 154 cm, pintura, plumas, pitilla y fotoserigrafía sobre papel de envolver. Itinerario: Santiago de Chile, 1985; Melbourne, 1985; Hobart, 1985; Santiago de Chile, 1985; Adelaida, 1986; Brisbane, 1987; Cleveland, 1988; Londres, 1993; Southampton, 1993; Rótterdam, 1993-1994; Nueva York, 1996; Santiago de Chile, 1998; Raleigh, 2003-2004.

Fantasy Curves, Airmail Painting No. 31, 1985, 210 x 154 cm, paint, feathers, cigarette holder and photo silk screen on wrapping paper. Itinerary: Santiago, Chile, 1985; Melbourne, 1985; Hobart, 1985; Santiago, Chile, 1985; Adelaide, 1986; Brisbane, 1987; Cleveland, 1988; London, 1993; Southampton, 1993; Rotterdam, 1993-1994; New York, 1996; Santiago, Chile, 1998; Raleigh, 2003-2004.





Si librados a su propia suerte, pintura aeropostal no. 75, 1989-1994, pintura, bordado, carboncillo, hilván y fotoserigrafía sobre 2 fragmentos de entretela sintética, 203 x 280 cm. Itinerario: Santiago de Chile, 1989; Sydney, 1989; Santiago de Chile, 1989; Melbourne, 1990; Canberra, 1990; Adelaida, 1990; Rótterdam, 1993-94; Wellington, 1994; Nueva York, 1995; Nueva York, 1997; Toronto, 1997. Col. Art Gallery of Ontario, Toronto.
If Left to their own Luck, Airmail Painting No. 75, 1989-1994, paint, embroidery, charcoal, thread and photo silkscreen on 2 fragments of synthetic interlining, 203 x 280 cm. Itinerary: Santiago, Chile, 1989; Sydney, 1989; Santiago, Chile, 1989; Melbourne, 1990; Canberra, 1990; Adelaide, 1990; Rotterdam, 1993-94; Wellington, 1994; New York, 1995; New York, 1997; Toronto, 1997. Art Gallery of Ontario Collection, Toronto.



La XII historia del rostro (hueso muerto), pintura aeropostal no. 93, 1991, pintura, hilván y fotoserigrafía sobre 3 fragmentos de entretela sintética, 210 x 420 cm. Itinerario: Santiago de Chile, 1991; Londres, 1992; Bristol, 1992; Birmingham, 1992; Kendall, 1992; Belfast, 1992; Aberystwyth, 1993; Cardiff, 1993; Rótterdam, 1993-1994. Col. Fundaçao Ellipse, Lisboa.
The XII History of the Face (Dead Bone), Airmail Painting No. 93, 1991, paint, thread and photo silkscreen on 3 fragments of synthetic interlining, 210 x 420 cm. Itinerary: Santiago, Chile, 1991; London, 1992; Bristol, 1992; Birmingham, 1992; Kendall, 1992; Belfast, 1992; Aberystwyth, 1993; Cardiff, 1993; Rotterdam, 1993-1994. Fundaçao Ellipse Collection, Lisbon.



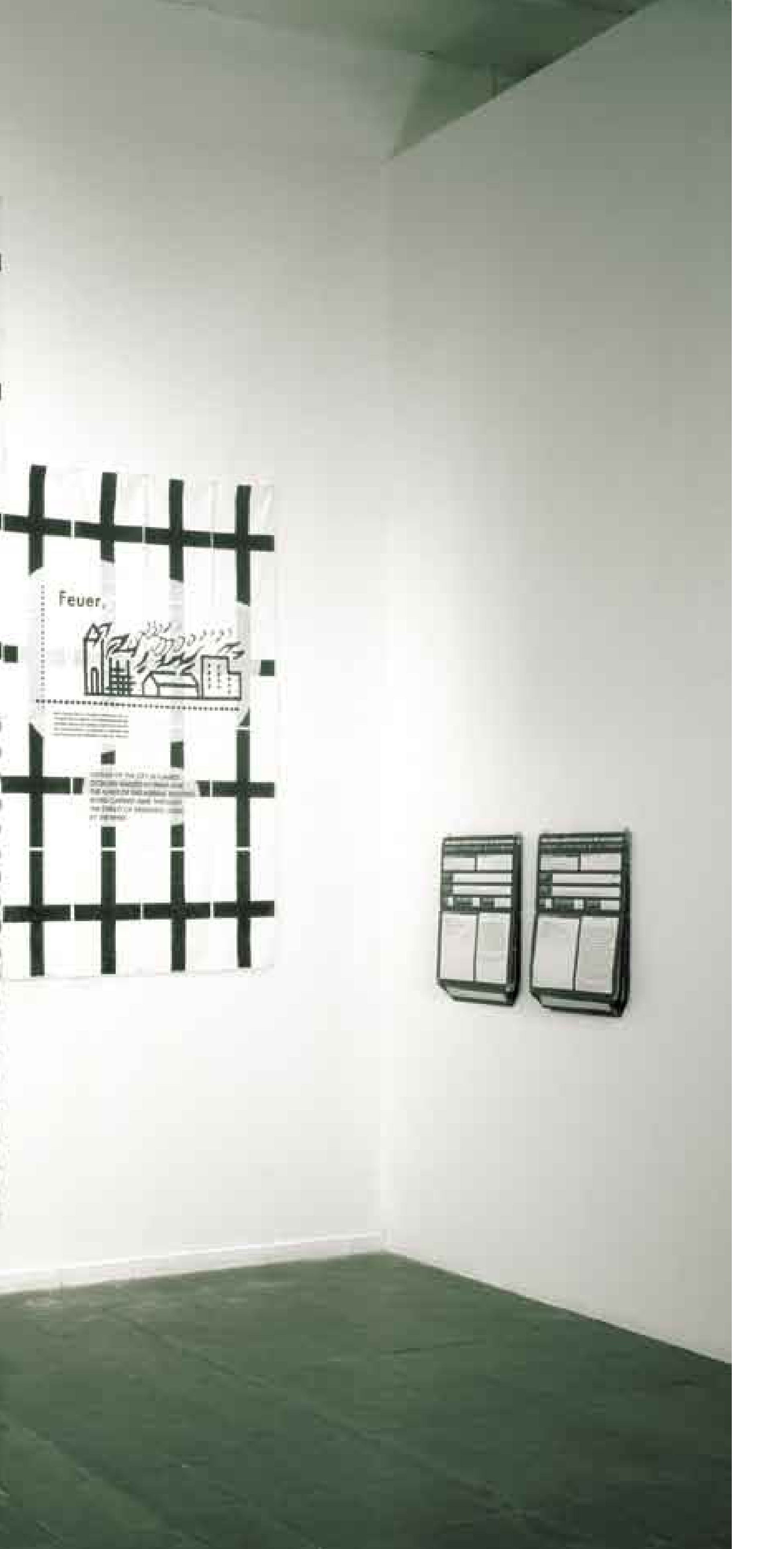

verbe danser











La ciudad en llamas, pintura aeropostal no. 110, 1994, pintura, hilván y fotoserigrafía sobre 6 fragmentos de tusor de algodón, 420 x 560 cm. Itinerario: Santiago de Chile, 1994; Ámsterdam, 1994; Santiago de Chile, 1996; Nueva York, 1997; Santiago de Chile, 1998; Lisboa, 1998; Lisboa, 2000-2001.
Col. Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa.
The City in Flames, Airmail Painting No. 110, 1994, paint, thread and photo silkscreen on 6 fragments of cotton tusor 420 x 560 cm. Itinerary: Santiago, Chile, 1994; Amsterdam, 1994; Santiago, Chile, 1996; New York, 1997; Santiago, Chile, 1998; Lisbon, 1998; Lisbon, 2000-2001. Instituto de Arte Contemporânea Collection. Lisbon.

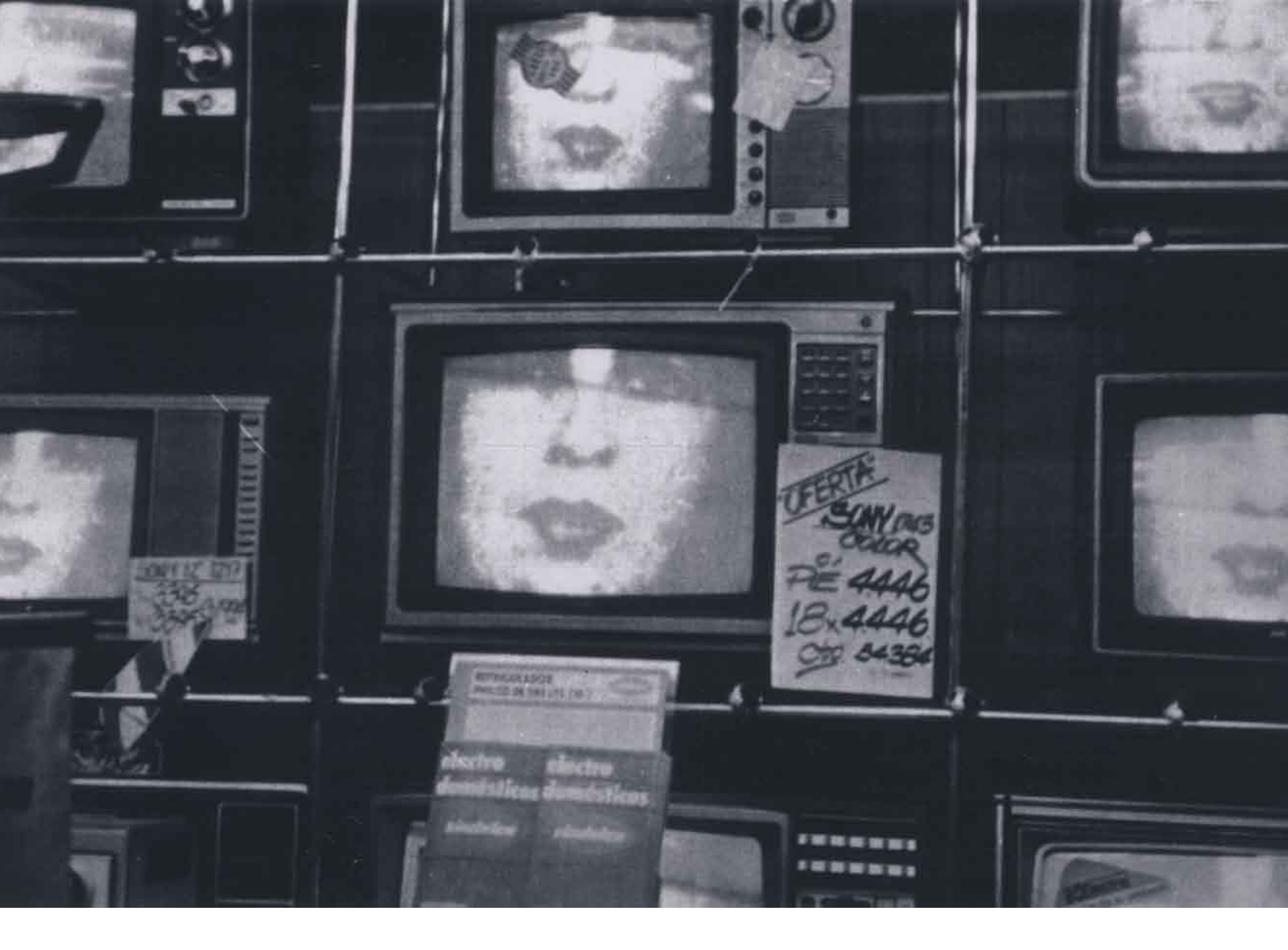
Luz Donoso + Hernán Parada

Luz Donoso
Año de nacimiento no revelado. Vive en Santiago
Undisclosed date of birth. Lives in Santiago

Hernán Parada **(p.458)**

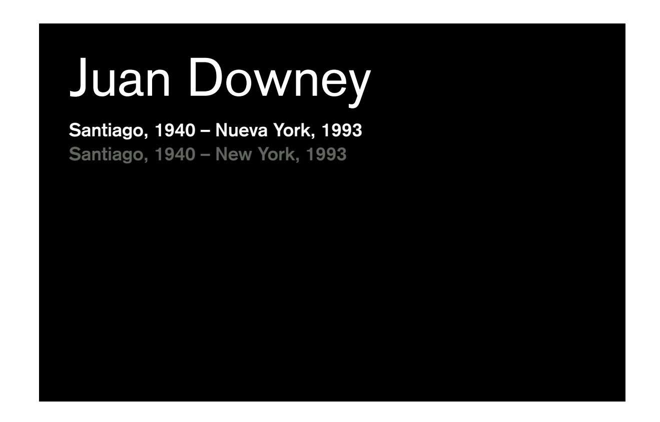
Una serie de intervenciones públicas que tenían como objeto desarrollar "nuevos e inusuales modos de actuar en la realidad" reunieron a estos dos artistas en torno a proyectos que denominaron *Acciones de apoyo*. Donoso formó parte del Taller de Artes Visuales (compuesto por profesores exonerados de la Universidad de Chile durante la dictadura), y Parada involucró en su obra la propia experiencia de la dictadura, como hermano de una víctima de la violencia del régimen. Teniendo a las acciones del CADA como antecedente, desarrollaron intervenciones urbanas que asumieron el principio general de estrechar los lazos entre arte y vida. Tras un proceso racional de estudio e identificación de un problema social —en este caso, la visibilidad pública de rostros de detenidos desaparecidos— se valieron de estrategias estéticas para elaborar posibles soluciones. / CV

These artists are connected by a series of public interventions that aim to develop "new and unusual modes of acting on reality". They call these projects *Supporting Actions*. Donoso formed a part of the Taller de Artes Visuales (made up of professors suspended from the Universidad de Chile during the dictatorship). Parada involved the experience of the dictatorship in his work as the brother of a victim of the regime's violence. Related to CADA and its actions, their urban interventions aimed to tighten the connections between art and life. After a rational process of studying and identifying a social problem –in this case, the public visibility of the faces of the disappeared— they used aesthetic strategies to develop possible solutions.



Acción de apoyo, 15 de noviembre de 1979, intervención en los televisores en la vidriera de una tienda en una calle céntrica de Santiago, que mostraron durante 12 horas el retrato de una detenida desaparecida.

Supporting Action, November 15, 1979, intervention in the television sets in a shop window in a store on a major street in downtown Santiago. For 12 hours, the televisions showed the portrait of a disappeared person.



Pionero del video-arte y de la video-instalación en la década de los 70. Su obra comprende la tecnología como un fetiche moderno que humaniza o desacredita lo captado por el lente. Se centró en los dramas sociales que afectan los derechos del individuo y la soberanía nacional, oponiéndose abiertamente al imperialismo de los Estados Unidos durante la Guerra Fría. Produjo una interacción con el público a través de sus "energías invisibles" (trabajadas mediante distintos tipos de dispositivos, que por lo general eran activados por el espectador y los *performers* que participaban en sus obras, a través de estímulos luminosos, sonoros o de movimiento). En sus viajes y grabaciones a lo largo del continente americano, intentó establecer y reforzar lazos entre distintas comunidades indígenas gracias a la cámara de video; para el artista, el registro visual les permitía establecer una mirada globalizadora acerca de sus costumbres. / JD

In the 1970s, he was a pioneer in the fields of video art and video installation. His work understands technology as a modern fetish that humanizes or discredits what is captured by the lens. He focused on social dramas that affect individual rights and national sovereignty, and openly opposed United States imperialism during the Cold War. His work entailed interaction with the public by means of "invisible energies" (works that used different devices –light, sound and movement stimuli— that were generally activated by participating viewers and performers). In journeys across the Americas and in the recordings he made during those journeys, he used his video camera to establish and to reinforce connections between different indigenous communities. He believed that visual recording allowed indigenous communities to forge a globalizing vision of their customs.



Ternary Transfigurat (Ternario transfigurat), 1973, video-*performance* y ambiente en la casa-estudio de Jean Dupuy, Nueva York. Una película con imágenes de Marilys Belt de Downey desnuda es proyectada sobre el cuerpo de su hija "Titi Da Great", vestida y pintada de blanco. La proyección es recogida por una cámara de video en circuito cerrado, y mostrada en un monitor. Esta obra en tomo a la percepción pasó a ser un video monocanal llamado *Ternary Transfigurat*, cuyas imágenes, a modo de *collage*, eran el resultado de la fusión y disolución de ambos cuerpos sobre la pantalla. Video Col. The Juan Downey Foundation, Nueva York, y Museo de Arte Precolombino, Santiago.

Ternary Transfigurat, 1973, video-performance and environment in the house-studio of Jean Dupuy, New York. A film with Downey's images of Marilys Belt nude is projected on the body of her daughter "Titi Da Great", dressed and painted white. The projection is recorded by a closed circuit video camera, and displayed on a monitor. This work about perception became a mono-channel video called *Ternary Transfigurat*, whose images, like a collage, resulted from the fusion and dissolution of both bodies on the screen. Video in The Juan Downey Foundation Collection, New York, and Museo de Arte Precolombino, Santiago.





Two Maps (Dos mapas), 1985,
díptico en grafito sobre papel,
50 x 30 cm c/u.
Col. Roberto Edwards,
Santiago/Nueva York.
Two Maps, 1985,
diptych in graphite on paper,
50 x 30 cm each.
Roberto Edwards Collection,
Santiago/New York.



Map (Mapa), 1985, grabado
en *viscosity*, plancha de zinc
sobre papel Reeves, 71 x 52 cm.
Col. The Juan Downey Foundation,
Nueva York.
Map, 1985, viscosity etching,
zinc plate on Reeves paper,
71 x 52 cm. The Juan Downey
Foundation Collection.



Anaconda Map of Chile (Anaconda Mapa de Chile), 1974, estructura de madera y plexiglás, mapa en colores y serpiente viva, 60.9 x 182.9 x 149.9 cm. Ésta última era una clara alusión a la Anaconda Copper Mining Co., nacionalizada por el gobierno de Allende. Poco antes de la inauguración en el Center for Inter-American Relations, Nueva York, el artista fue forzado a retirar la serpiente, y colocó en su lugar la siguiente inscripción, denunciando el hecho: "Anaconda ausente. He sido conminado hoy a retirar una serpiente viva de mi obra de arte". Col. The Juan Downey Foundation, Nueva York.

Anaconda Map of Chile, 1974, wood and plexiglas structure, map in colors and live snake, 60.9 x 182.9 x 149.9 cm. This last element was a clear reference to the Anaconda Copper Mining Co., nationalized by the Allende government. Shortly before the opening at the Center for Inter-American Relations, New York, the artist was forced to remove the snake, and in its place he put the following text in protest: "Anaconda absent. I have been forced today to remove a live snake from my work of art".
The Juan Downey Foundation Collection, New York.



Video Trans Americas. Debriefing Pyramid *(Video Trans Américas. Pirámide decodificada)*, 1973, video-*performance*-instalación: 14 monitores distribuidos en el espacio formando un octaedro con las proporciones de la pirámide de Keops, programa de video en b/n (11 minutos) en 4 canales con imágenes de las pirámides de Palenque, Tajín, Teotihuacán y Tikal, que Downey visitó durante sus viajes, danza de la bailarina Carmen Benchat con música *ragtime*, cámara en circuito cerrado grabando su interpretación. Posteriormente el artista editó *Videodances* (Videodanzas) combinando la grabación en circuito cerrado de la *performance* de la bailarina en The Everson Museum of Art, Syracuse, alternada con imágenes de Tikal. Video col. The Juan Downey Foundation, Nueva York; Institut Valenciá d'Art Modern, Valencia.

Video Trans Americas. Debriefing Pyramid, 1973, video-performance-installation: 14 monitors distributed in the space to form an octahedron with the proportions of the Keops pyramid, black-and-white video program (11 minutes) on 4 channels with images of the pyramids in Palenque, Tajín, Teotihuacan and Tikal (which Downey visited during his travels), dancer Carmen Benchat dancing to ragtime, closed circuit camera recording her performance. Later, the artist edited *Videodances* combining the closed circuit recording of the dancer's performance at The Everson Museum of Art, Syracuse, with images of Tikal. Video in The Juan Downey Foundation Collection, New York, and Institut Valenciá d'Art Modern, Valencia.



The Circle of Fires (El círculo de fuegos), 1976, video-instalación en el Chicago Editing Center (1979): video en 3 canales que presenta escenas y sonidos de la vida y el paisaje de los indios yanomami en el Alto Orinoco, multi-articulados en círculo sobre un eje central (6 minutos en *loop*), 12 monitores, bancos, dimensiones variables. La obra es una reproducción electrónica del *shabono*, la casa comunal circular de los yanomami, mostrando los ritmos de su vida cotidiana en una suerte de espiral sin fin. Col. The Juan Downey Foundation, Nueva York; video col. Collegi d'Architectes de Catalunya, Barcelona; Institut Valenciá d'Art Modern, Valencia; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; The Chicago Editing Center.
The Circle of Fires, 1976, video-installation at the Chicago Editing Center (1979): 3-channel video of scenes and sounds from the life and the landscape of the Yanomami Indians in the Alto Orinoco, joined at many junctures to form a circle around a central axis (6-minute loop), 12 monitors, benches, dimensions variable. The work is an electronic reproduction of the *shabono*, the circular communal house of the Yanomami. It shows the pace of their daily life in a sort of endless spiral. The Juan Downey Foundation Collection, New York; video in Collegi d'Architectes de Catalunya Foundation Collection, Barcelona; Institut Valenciá d'Art Modern Collection, Valencia; Museo Nacional de Bellas Artes Collection, Buenos Aires; The Chicago Editing Center Collection.

The Circle of Fires (El círculo de fuegos), 1976, grafito sobre papel (croquis para la instalación de igual título), 101.6 x 152.2 cm. Col. David Ross, Nueva York.
The Circle of Fires, 1976, graphite on paper (sketch for an installation of the same name), 101.6 x 152.2 cm. David Ross Collection, New York.



Curación Yanomami, 1976, foto tomada de video.
Col. The Juan Downey Foundation, Anthology Film Archives, Bobst Library (New York University), Museum of Modern Art, Nueva York; Contemporary Art Museum, Houston; Institut Valenciá d'Art Modern, Valencia; Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago; San Francisco Museum of Art.

Yanomami Healing, 1976, photograph taken from video.
The Juan Downey Foundation Collection, Anthology Film Archives Collection, Bobst Library Collection (New York University), Museum of Modern Art Collection, New York; Contemporary Art Museum Collection, Houston; Institut Valenciá d'Art Modern Collection, Valencia; Museo Chileno de Arte Precolombino Collection, Santiago; San Francisco Museum of Art Collection.

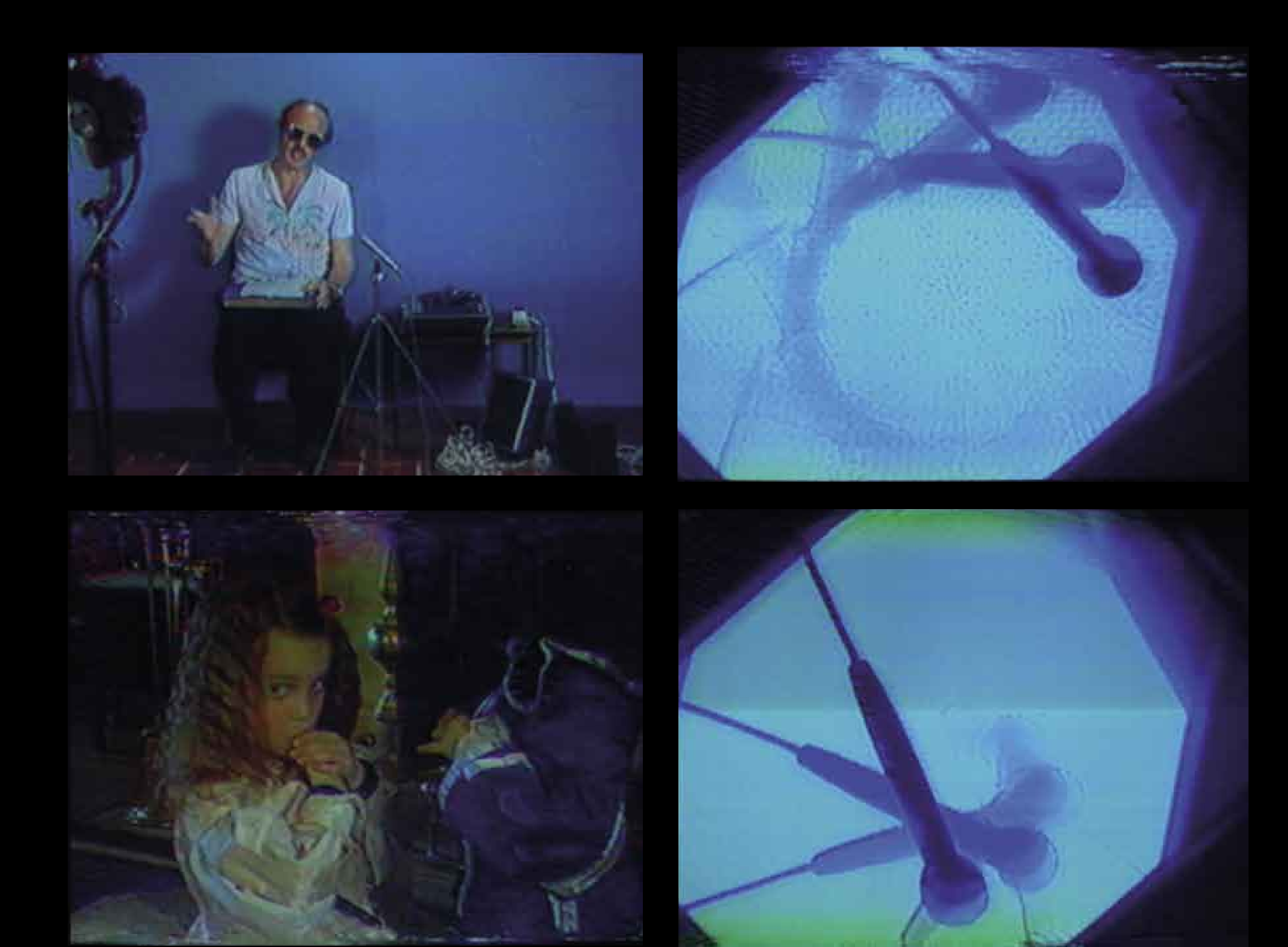


Yanomami Indian (Indio yanomami), 1976, diapositiva. El artista vivió durante 1976-1977 con comunidades yanomami en la selva amazónica, introduciendo la cámara de video en la comunidad y registrando gran cantidad de material de su interacción con los aborígenes. Un chamán decidió tomar el *noreshi towai* (principio inmaterial del ser) de Downey, y éste fotografiarlo en el acto, creando un rebote de imágenes.
Col. The Juan Downey Foundation, Nueva York.
Yanomami Indian, 1976, slide. From 1976 to 1977, the artist lived in Yanomami communities in the Amazon jungle. He introduced the video camera into the community and recorded a great deal of his interaction with the aborigines. A shaman decided to grasp Downey's *noreshi towai* (immaterial element of the being), and Downey photographed him doing this, creating a back-and-forth of images. The Juan Downey Foundation Collection, New York.

Venus and her Mirror* *(La Venus del espejo), 1979, video-instalación: monitor, video mono-canal en colores (7 minutos), copia de la *Venus del espejo* de Velázquez en óleo b/n sobre tela, pintada por Claudio Bravo, 124.5 x 177.8 cm. Col. Familia Patiño, La Paz.
Venus and her Mirror, 1979, video-installation: monitor, mono-channel color video (7 minutes), copy of Velázquez's *Venus and her Mirror* in black-and-white oil on canvas, painted by Claudio Bravo, 124.5 x 177.8 cm. Patiño Family Collection, La Paz.







Satelitenis (A3, A4), ca. 1978-1980, video en colaboración con Eugenio Dittborn y Carlos Flores. Varios *cassettes* de video circularon entre los tres artistas, llevados por mano entre Nueva York y Santiago, a manera de cartas visuales que cada uno intervenía y devolvía, en ocasiones regrabándolas por falta de cintas. El título alude a una versión tercermundista del rebote de imágenes vía satélite. Col. The Juan Downey Foundation, Nueva York.

Satelitenis (A3, A4), ca. 1978-1980, video in collaboration with Eugenio Dittborn and Carlos Flores. Several video cassettes circulated among the three artists. They were carried between New York and Santiago, like visual letters. Each artist intervened on the videos and then returned them, sometimes re-recording them for lack of tape. The title refers to a third world version of satellite image bouncing. The Juan Downey Foundation Collection, New York.



The Looking Glass (El espejo), 1980, video (28:49 minutos). Primera obra de esta serie, que examina las funciones y usos que han tenido los espejos en el arte y la arquitectura a lo largo de la historia, reflexionando sobre los reflejos y las ilusiones en la cultura y la vida occidentales. En él Downey hace referencia a pinturas y espacios arquitectónicos famosos relacionados con el tema, consulta a dos historiadores de arte, a un director de museo, a un comerciante de espejos, a una guía turística, y realiza un recorrido por museos, palacios, tiendas y restaurantes de varios países. En la foto *off-air* aparece la historiadora del arte feminista Eunice Lipton. Col. The Juan Downey Foundation, Anthology Film Archives, Bobst Library (New York University), Museum of Modern Art, Pratt Institute, The Kitchen, Nueva York; Institut Valenciá d'Art Modern, Valencia; Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, San Francisco Museum of Art.

The Looking Glass, 1980, video (28:49 minutes). The first piece in this series, it examines the functions and uses of mirrors in art and architecture throughout history. It reflects on reflections and illusions in Western culture and life. In this piece, Downey makes references to paintings and famous architectural spaces related to this theme; he consults two art historians, a museum director, a mirror salesman, a tour guide; he visits museums, palaces, stores and restaurants in several countries. In the off-air photo, feminist art historian Eunice Lipton appears. The Juan Downey Foundation Collection, Anthology Film Archives Collection, Bobst Library Collection (New York University), Museum of Modern Art Collection, Pratt Institute Collection, The Kitchen Collection, New York; Institut Valenciá d'Art Modern Collection, Valencia; Museo Chileno de Arte Precolombino Collection, Santiago; San Francisco Museum of Art Collection.



The Looking Glass (El espejo). En la foto se ve a Downey usando el monitor como un espejo, y dirigiéndose a sí mismo: "Get me out of this box" ("Sáquenme de esta caja").

The Looking Glass. The photograph shows Downey using the monitor as a mirror, and saying to himself: "Get me out of this box".



Bi-Deo, 1975, *performance* multimedia: TV en circuito cerrado, proyecciones de diapositivas y cine, sonidos musicales pregrabados y en directo. La obra continuaba las investigaciones del artista sobre la percepción bifocal —iniciadas en sus video-instalaciones bi-canales *Trans Américas* en este caso trabajando con sus memorias personales sobre Chile, entre otros elementos. Colaboraron en la pieza: Anna Lockwood, sonido, Alfonia Tims, intérprete, y Juanfi Lamadrid, asistencia técnica. Video col. The Juan Downey Foundation, Nueva York; Institut Valenciá d´Art Modern, Valencia; Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago; The Kitchen, Nueva York.

Bi-Deo, 1975, multimedia performance: closed circuit TV, slide and film projections, pre-recorded and live musical sounds. This piece continues the artist's investigations —started in his bi-channel video installations *Trans Americas*— into bifocal perception. Here, he works with his personal memories of Chile as well as other elements. Collaborators in this piece include: Anna Lockwood, sound, Alfonia Tims, performer, and Juanfi Lamadrid, technical assistant. Video in The Juan Downey Foundation Collection, New York; Institut Valenciá d´Art Modern Collection, Valencia; Museo Chileno de Arte Precolombino Collection, Santiago; The Kitchen Collection, New York.

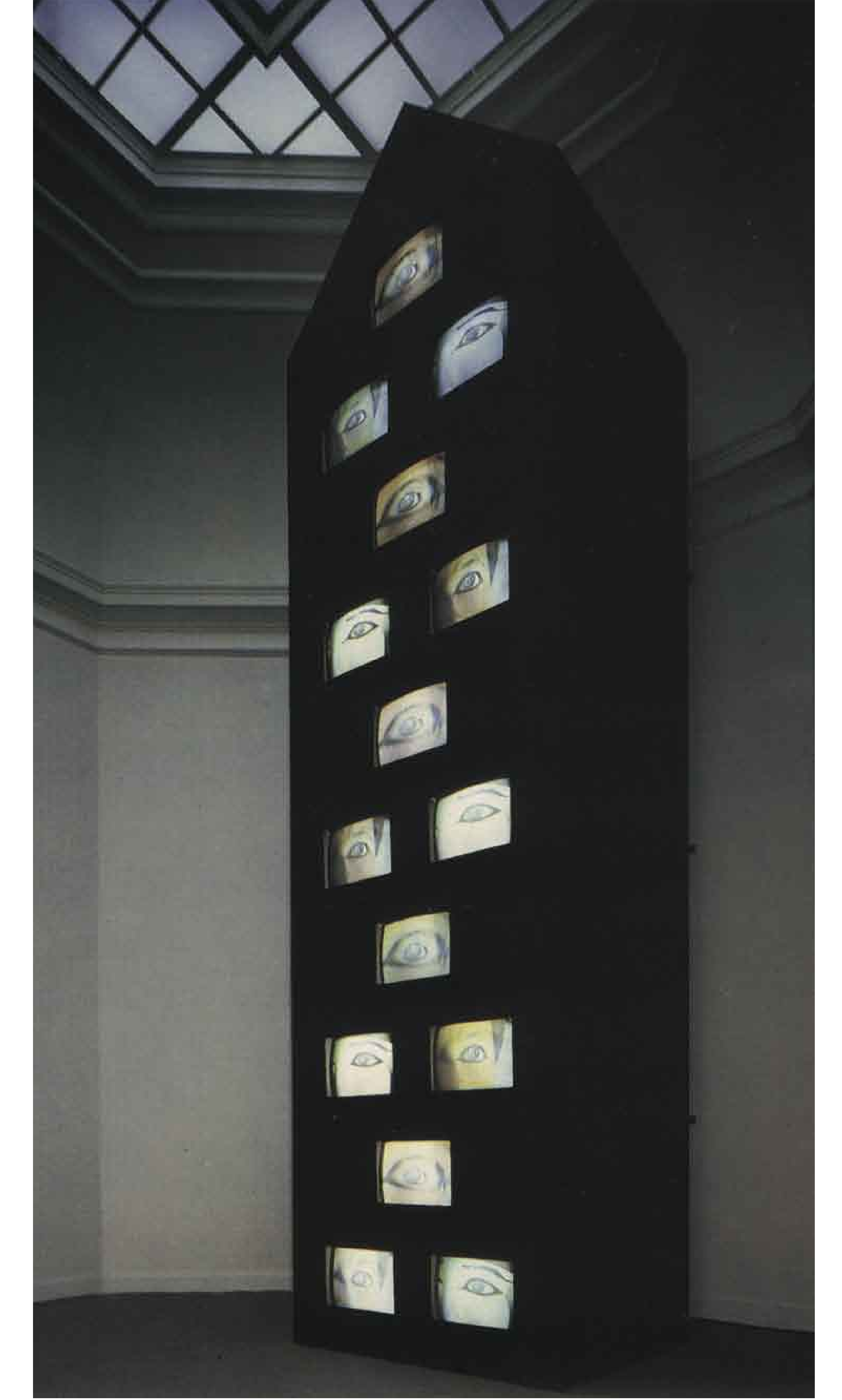


NO, 1988, video en colores (2:30 minutos). Es un anuncio para la campaña del "No", realizada en Chile para el plebiscito que puso fin al régimen de Pinochet. Muestra continuamente la palabra "No" en diferentes colores y tipografías, junto con los ritmos de una canción mapuche, apropiando elementos formales del video-clip y el *spot* publicitario. Col. The Juan Downey Foundation, Human Rights Commission, Nueva York; Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago.

NO, 1988, color video (2:30 minutes). The piece is an advertisement from the "No" campaign in Chile for the plebiscite that put an end to the Pinochet regime. It shows the word "No" continually, in different colors and typographies, to the rhythm of a Mapuche song. The ad uses formal elements taken from video clips and TV advertising spots. The Juan Downey Foundation Collection, Human Rights Commission Collection, New York; Museo de la Solidaridad Salvador Allende Collection, Santiago.

Obelisk (Obelisco), 1984, video-instalación: estructura, video en colores (15 minutos en *loop*) en 3 canales y 15 monitores, 488 x 152.5 cm. Muestra escenas grabadas durante el viaje del artista a Egipto, donde destaca la representación del ojo humano en el arte egipcio antiguo, una directa alusión a su serie *The Thinking Eye*. Col. The Juan Downey Foundation, Nueva York; video col. San Francisco Museum of Modern Art.

Obelisk, 1984, video-installation: structure, color video (15-minute loop) on 3 channels and 15 monitors, 488 x 152.5 cm. The piece shows scenes recorded during the artist's trip to Egypt and emphasizes the representation of the human eye in ancient Egyptian art, a direct allusion to his *The Thinking Eye* series. The Juan Downey Foundation Collection, New York; video in San Francisco Museum of Modern Art Collection.





About Cages (Sobre jaulas), 1986, video-instalación: jaula, 4 pájaros vivos, video mono-canal en colores (9 minutos) que muestra un ave chilena libre cantando, 2 canales de audio: uno con un actor leyendo la confesión de Andrés A. Valenzuela, torturador y asesino de la Fuerza Aérea chilena, y el otro con la lectura por una actriz de un fragmento del diario de Ana Frank, 244 x 213.5 cm. Edición de 3, col. The Juan Downey Foundation, Nueva York; Roberto Edwards, Santiago/Nueva York; video col. The Jewish Museum, Nueva York; Institut Valenciá d'Art Modern, Valencia.

About Cages, 1986, video-installation: cage, 4 live birds, mono-channel color video (9 minutes) that shows an uncaged Chilean bird singing, 2 audio tracks: one with an actor reading the confession of Andrés A. Valenzuela, torturer and killer from the Chilean Armed Forces, and the other with an actress reading a fragment from Ana Frank's diary, 244 x 213.5 cm. Edition of 3, The Juan Downey Foundation Collection, New York; Roberto Edwards Collection, Santiago/New York; video in The Jewish Museum Collection, New York; Institut Valenciá d'Art Modern Collection, Valencia.

Arturo Duclos

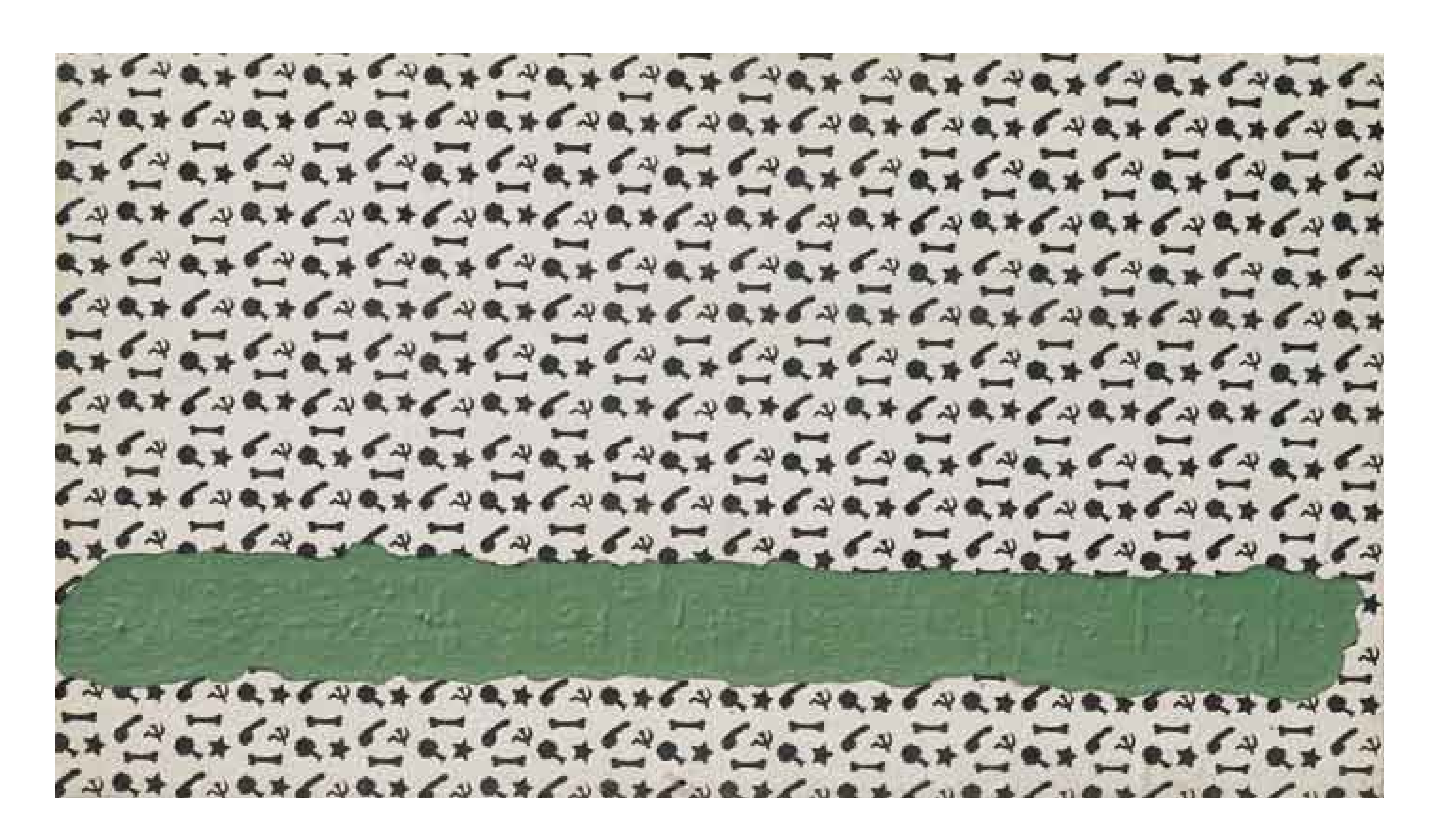
Santiago, 1959. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1959. Lives and works in Santiago

Su obra, iniciada con una crítica deconstructiva, ha sido un permanente lugar de trabajo sobre la descontextualización de signos y códigos que pertenecen al mundo de las grandes ideologías. En sus piezas ha desplegado –entre otros elementos— suásticas, estrellas, hoces y martillos, todo un imaginario que se revierte, mezcla y resignifica de un modo complejo e inesperado, y que por lo general toma un cariz irónico. Su particular iconografía se articula con una posición crítica hacia la pintura, que lo llevó a estrechar fuertes vínculos con la gráfica. Las extensiones que ha realizado de la práctica de la pintura le han llevado también a mantener una producción objetual que le ha permitido experimentar otras posibilidades, como la incorporación de huesos y orina humana para algunas de sus instalaciones. / JD

His art begins with a deconstructive criticism, effecting an ongoing de-contextualization of signs and codes related to major ideological structures. He has made use of the swastika, the star, the hammer and sickle, and other symbols, creating an imaginary that ironically shifts, combines and re-signifies in complex and unlikely ways. His unique iconography is connected with a critical stance in relation to painting, and this has led him to establish tight links with graphic design. His extensions of the practice of painting have also allowed him to produce objects and to experiment with different possibilities, such as bones and human urine.

La lección de anatomía, 1983, instalación: óleo sobre huesos humanos, 300 x 150 cm. Col. Museo de Artes Visuales, Santiago.
The Anatomy Lesson, 1983, installation: oil on human bones, 300 x 150 cm. Museo de Artes Visuales Collection, Santiago.





Gran mancha verde, 1984, técnica mixta sobre toalla, 140 x 240 cm.
Large Green Stain, 1984, mixed media on towel, 140 x 240 cm.



La liberación, 1989, técnica mixta sobre fragmentos de tela, ramas, cuchillo y alambre, 73 x 292 x 40 cm. Col. Roberto Edwards, Santiago.
The Liberation, 1989, mixed media on fragments of canvas, branches, knife and wire, 73 x 292 x 40 cm. Roberto Edwards Collection, Santiago.



Rigor mortis, 1989,
óleo y esmalte sobre tela y barra de madera, 127 x 325 cm.
Col. Jacob Karpio, San José.
Rigor Mortis, 1989, oil and enamel on canvas and wooden pole, 127 x 325 cm. Jacob Karpio Collection, San José.



Active Emotion / Passive Emotion (Emoción activa / emoción pasiva), 1992, acrílico y óleo sobre lienzo, huesos humanos, alambre de cobre, PVC, estructura de zinc, 280 x 680 cm.
Active Emotion / Passive Emotion, (Emoción activa / emoción pasiva) 1992, enamel and oil on canvas, human bones, copper wire, PVC, zinc structure, 280 x 680 cm.



Ordinary Life (Vida común), 1991, óleo y esmalte sobre lienzo, 176 x 149 cm. Col. Berezdivin Ugobono, San Juan.

Ordinary Life (Vida común), 1991, oil and enamel on canvas, 176 x 149 cm. Berezdivin Ugobono Collection, San Juan.



Je ne regrette pas rien
(Nada lamento), 1989,
técnica mixta sobre cortina,
153 x 200 cm. Col. Edgar Gunther,
Nueva York.
Je Ne Regrette Pas Rien, (Nada lamento) 1989, mixed media on curtain, 153 x 200 cm. Edgar Gunther Collection, New York.



Minimal Club (Club Minimal),
1991, óleo y esmalte
sobre lienzo, 130 x 176 cm.
Col. Edgar Gunther, Nueva York.
Minimal Club (Club minimal), 1991, oil and enamel on canvas, 130 x 176 cm. Edgar Gunther Collection, New York.



Transit Nº 1 (detalle), 1997, instalación: 40,000 cm de manguera de silicona, bomba dosificadora, sangre de 15 donantes e impresión digital sobre PVC, dimensiones variables.
Transit Nº 1 (detail), 1997, installation: 40,000 cm of silicone hose, metered-dose pump, blood of 15 donors and digital print on PVC, dimensions variable.



Sin título, 1995, fémures humanos y tornillos, 350 x 500 cm. Col. Roberto Edwards, Santiago.
Untitled, 1995, human femurs and screws, 350 x 500 cm. Col. Roberto Edwards, Santiago.



Sin título *(mi estatura)*, 1996, fémures humanos y estructura de hierro, 45 x 45 x 170 cm. Col. Nicolás Moëns, Santiago.
Untitled *(My Stature)*, 1996, human femurs and steel structure, 45 x 45 x 170 cm. Nicolás Moëns Collection, Santiago.



Diamela Eltit

Santiago, 1949. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1949. Lives and works Santiago

Tanto las acciones de arte que desarrolló junto al CADA como las vinculadas a su obra literaria están atravesadas por la presencia de lo marginal. Su lenguaje está fuertemente influenciado por el psicoanálisis, cercano también a ciertas corrientes del feminismo. Sus obras, cargadas de símbolos, elaboran metáforas de lo social mediante figuras extremas, como las prostitutas y el vagabundo en *Zonas de dolor*. Eltit trabaja el cuerpo como campo de significación biográfica, pero también social. Se autoinflinge heridas en sus brazos, proyecta su rostro en un muro expresando la fragmentación de este cuerpo. Siguiendo la consigna de unir arte y vida, lee su novela *Lumpérica* en un burdel, luego limpia la calle frente a él y besa a un vagabundo, quebrando la frontera impuesta entre lo público y lo privado. / CV

The marginal runs through both her art actions in collaboration with CADA and her literary work. Her language is strongly influenced by psychoanalysis, as well as certain strains of feminism. Charged with symbols, her work builds metaphors for the social through extreme figures, like the prostitutes and the street person in *Zonas de dolor (Pain Zones)*. Eltit uses the body as a field for biographical as well as social meaning. She inflict wounds on her arms, projects her face on a wall to express the fragmentation of her body. Connecting art and life, she reads her novel *Lumpérica* in a brothel, and then she cleans the street in front and kisses a street person, thus rupturing the border between the public and the private.

Zonas de dolor III, 1980,
video-*performance* (3:09 minutos).
La escritora besa a un vagabundo
Pain Zones III, 1980,
video-performance (3:09 minutes).
The writer kisses a homeless person.





Zonas de dolor I, 1979, video-*performance* (6:24 minutos). La escritora lee un fragmento de su novela *Lumpérica* en un prostíbulo en Santiago, cuya vereda lava después.
Estas acciones simbólicas constituyen una extensión performática del sentido de la novela.
Pain Zones I, 1979, video-performance (6:24 minutes). The writer reads a fragment of her novel *Lumpérica* in a brothel in Santiago, and then cleans the sidewalk in front. These symbolic actions constitute a performative extension of the novel.



Zonas de dolor I.
Eltit proyecta su imagen
sobre la fachada de un burdel.
Pain Zones I. Eltit projects her
image on the facade of a brothel.

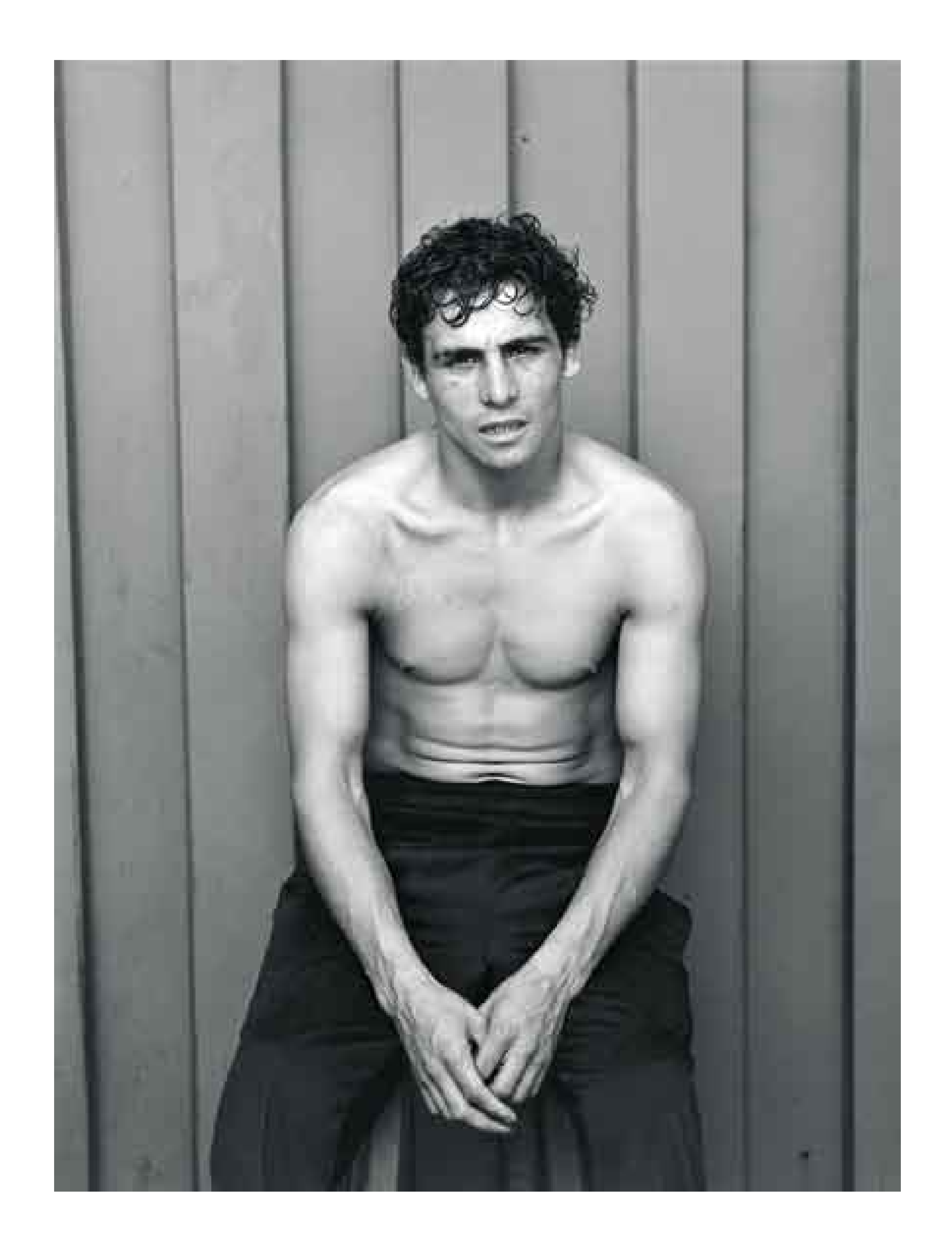
Paz Errázuriz

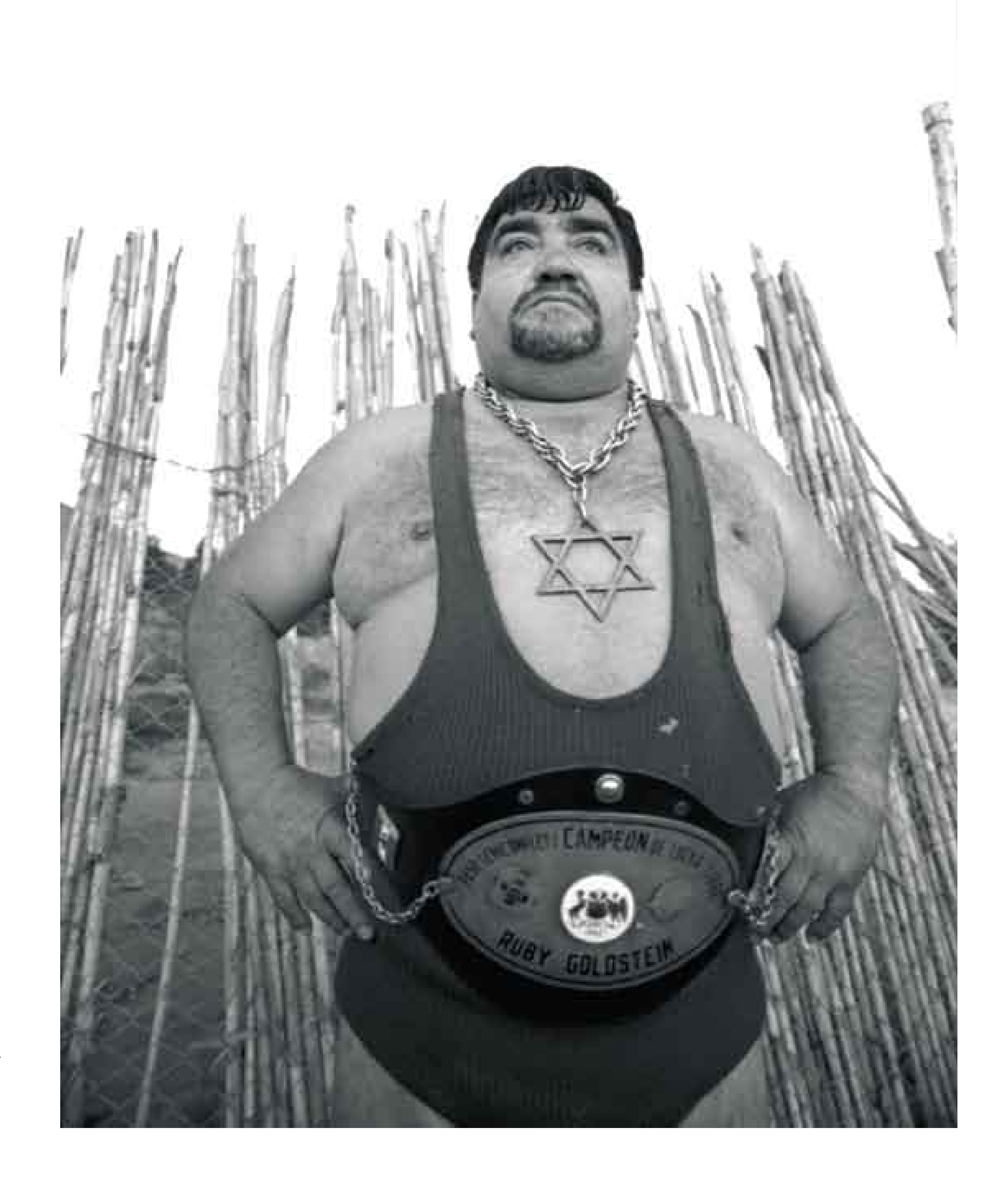
Santiago, 1944. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1944. Lives and works Santiago

Organizadas en series temáticas, sus fotografías en blanco y negro han construido un imaginario de lo marginal, una poética del abandono. Sin referir explícitamente a las heridas de todo un país que ha sufrido la exclusión, la violencia y el abuso de poder, Errázuriz capta en sus personajes las huellas de este dolor. Trabaja el retrato individual o colectivo de locos enamorados, ancianos, pobres, sujetos que quedaron fuera de la normalidad impuesta con la modernización, mostrando cómo es la vida en este exilio. Con una sensibilidad similar a la de Diane Arbus, sus fotografías son realistas pero cargadas de poesía. En algunas de sus publicaciones las imágenes van acompañadas de textos escritos por Diamela Eltit, tramando un lenguaje completo, interdisciplinario. / CV

Organized by theme, her black-and-white photographs have constructed an imaginary of the marginal, a poetics of abandon. Without making explicit reference to the wounds of a country that has suffered exclusion, violence and abuse of power, Errázuriz's characters bear the marks of that pain. She makes individual and group portraits of insane couples, the elderly, the poor. She shows subjects who have been left out by the normalcy imposed by modernization, thus displaying the nature of life in of life in that type of exile. Her sensibility resembles Diana Arbus's, and her photographs are realistic, yet charged with poetry. In some publications, her images are accompanied by texts by Diamela Eltit, thus weaving a complete, interdisciplinary language.

Boxeador I, 1987, fotografía en b/n de la serie *El combate contra el ángel*, 30 x 40 cm. Col. Daros América Latina, Zurich.
Boxer I, 1987, black and white photograph from the *Fight with the Angel* series, 30 x 40 cm. Daros Latin America Collection, Zurich.





Ruby Goldstein, Illapel, 1988, fotografía en b/n de la serie *Luchadores*, 30 x 40 cm. Col. privada, Chicago.

Ruby Goldstein, Illapel, 1988, black and white photograph from the *Fighters* series, 30 x 40 cm. Private Collection, Chicago.



Manos, 1987, fotografía en b/n de la serie *El combate contra el ángel*, 30 x 40 cm. Col. Club de Boxeo, Santiago.
Hands, 1987, black and white photograph from the *Fight with the Angel* series, 30 x 40 cm. Club de Boxeo Collection, Santiago.



Evelyn, 1984, fotografía en b/n de la serie *La manzana de Adán*, 30 x 40 cm. Col. Daros América Latina, Zurich.
Evelyn, 1984, black and white photograph from the *Adam's Apple* series, 30 x 40 cm. Daros Latin America Collection, Zurich.



Miss Piggy, 1983, fotografía en b/n de la serie *El circo*, 30 x 40 cm.
Miss Piggy, 1983, black and white photograph from the *The Circus* series, 30 x 40 cm.



Priscila y Leyla, 1984, fotografía en b/n de la serie *La manzana de Adán*, 30 x 40 cm. Col. Daros América Latina, Zurich.
Priscila and Leyla, 1984, black and white photograph, from the *Adam's Apple* series, 30 x 40 cm. Daros Latin America Collection, Zurich.



El infarto del alma, 1995, fotografía en b/n de la serie *El infarto del alma*, 30 x 40 cm. Col. Francisco Zegers Editor, Santiago.
The Heart Attack of the Soul, 1995, black and white photograph from the *The Heart Attack of the Soul* series, 30 x 40 cm, Francisco Zegers Editor Collection, Santiago.



Memento mori 7, 2004, fotografía en b/n en *duratrans*, montada en caja de luz, de la serie *Memento mori*, 100 x 80 cm.
Memento mori 7, 2004, black and white photograph in duratrans, mounted on a light box, from the *Memento mori* series, 100 x 80 cm.



Memento mori 1, 2004,
fotografía en b/n en *duratrans*,
montada en caja de luz, de la serie
Memento mori, 100 x 80 cm.
Memento mori 1, 2004, black and
white photograph in duratrans,
mounted on a light box, from the
Memento mori series, 100 x 80 cm.

Virginia Errázuriz

Santiago, 1941. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1941. Lives and Works in Santiago

Su obra es considerada como un referente por su rol de ruptura neovanguardista. A partir de objetos desechables o residuales y desde una extremada economía de medios, Errázuriz cuestiona las disciplinas tradicionales de la producción plástica. Los objetos elegidos para ser parte de sus proyectos son sometidos a una rigurosa selección analítica y a una cuidada organización antes de ser instalados. Las referencias objetuales de sus obras forman parte de la vida cotidiana y están condicionadas por la rutina y el paso del tiempo. De esta manera, la artista determina su postura frente a las condiciones políticas, sociales y culturales que rigen el sistema en el cual se inserta la sociedad, sobre todo al considerar el escenario artístico previo al golpe militar de 1973. Tras el golpe, desarrolla una narrativa visual que denuncia la censura y la violación a los derechos humanos desde una estética de la precariedad. Durante la dictadura, realizó exposiciones y trabajos colectivos junto al Taller de Artes Visuales y la Unión Nacional por la Cultura. / JD

Her work is considered crucial due to its role in the neo-avant-garde rupture. By means of disposable and residual objects, Errázuriz makes use of scant media and questions traditional disciplines in visual production. Before being installed, the objects she chooses for her projects are first subject to a rigorous analytical selection and a careful organization. The object references in her work are taken from daily life and they are conditioned by routine and the passing of time. Thus, the artist determines her stance regarding the political, social and cultural conditions that govern the system in which society is located, above all in terms of the art scene prior to the military coup in 1973. After the coup, she develops a visual narrative that denounces censorship and the violation of human rights from an aesthetic of precariousness. During the dictatorship, she held exhibitions and did collective work with the *Taller de Artes Visuales* and the *Unión Nacional por la Cultura*.



Paisaje Brugnoli-Errázuriz, 1983, instalación hecha junto con Francisco Brugnoli, cada artista creando partes distintas independientemente, y estructurada en 3 secciones o "momentos": "lo cocido", "lo crudo" y "lo por construir", Galería Sur, Santiago, e Instituto Chileno-Francés, Valparaíso: pintura al agua sobre madera aglomerada y cartón piedra gris, tarjetas postales de Chile impresas en el exterior, desechos industriales de ropa blanca y azul, neumáticos, mangas de plástico azules, amarillas y rojas, dimensiones variables.
Brugnoli-Errázuriz Landscape, 1983, installation made with Francisco Brugnoli, each artist independently created different parts of the piece, which was structured in 3 sections or "moments": "the cooked", "the raw," and "the to be constructed," Galería Sur, Santiago, and Instituto Chileno-Francés, Valparaiso: water-based paint on chipboard and stone gray cardboard, postcards of Chile printed abroad, cutouts from white and blue clothing, tires, blue, yellow and red plastic hoses, dimensions variable.



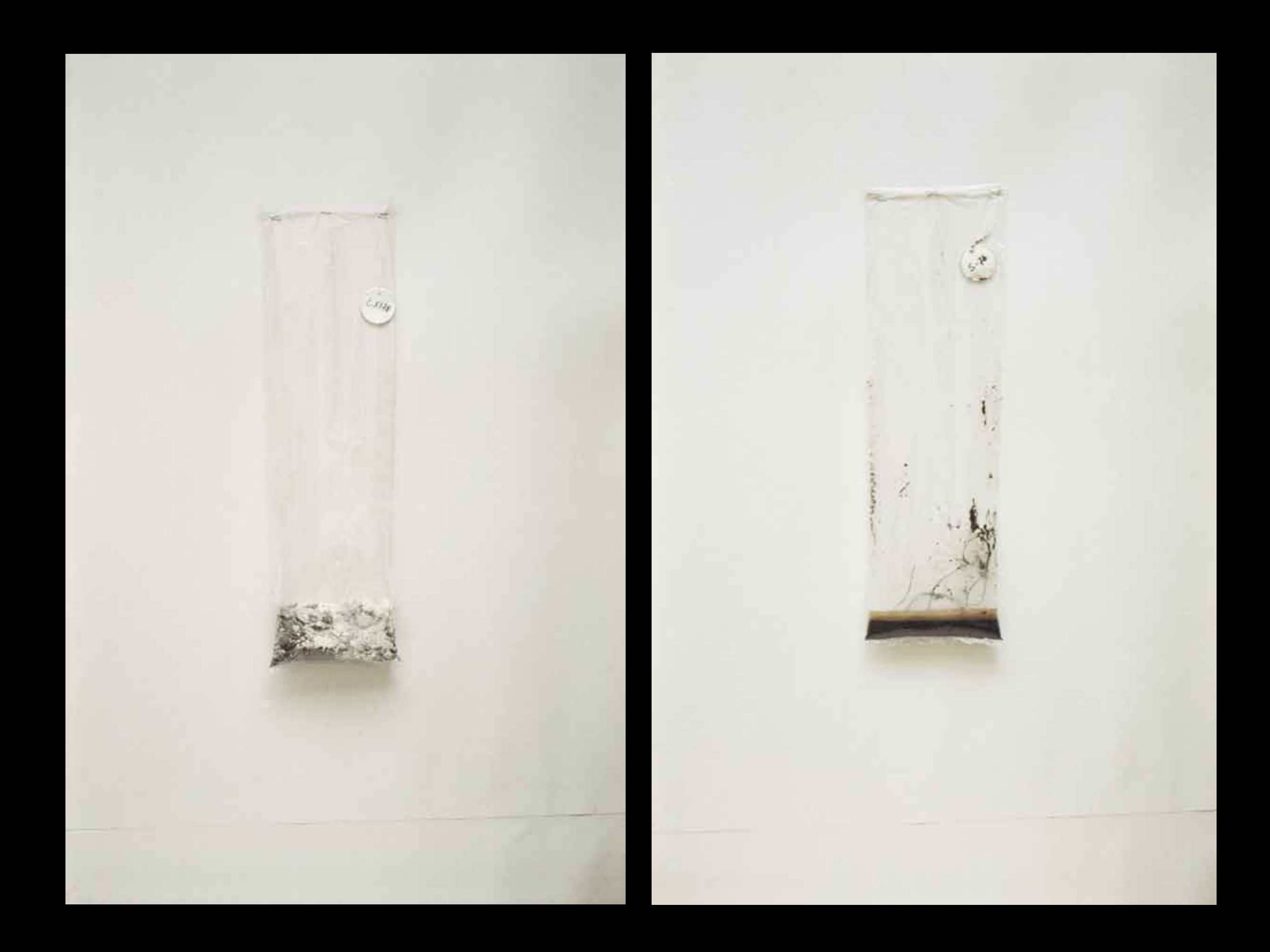
Cancelado, Fernando Ortiz Letelier, de la serie *Cancelados*, 1978-1979, cartón piedra, saco de yute, cinta de embalaje, fotocopia, etiqueta dentro de una bolsa de polietileno con los datos de identificación del profesor desaparecido a quien alude la obra, 115 x 75 cm. Col. Museo de la Solaridad Salvador Allende, Santiago.
Cancelled, Fernando Ortiz Letelier, from the Cancelled series, 1978-1979, stone cardboard, jute sack, parking tape, photocopy, label inside polyethylene bag bearing identifying information about the disappeared professor to whom the piece refers, 115 x 75 cm. Museo de la Solaridad Salvador Allende Collection, Santiago.







Hecho en Chile, 1978, tríptico, impresiones en aguatinta y serigrafía sobre cartón gris, 115 x 75 cm.
Made in Chile, 1978, triptych, aquatint prints and silkscreen on gray cardboard, 115 x 75 cm.



Memoria, 1980, políptico: bolsas plásticas de 170 x 60 cm (medidas de un cuerpo humano), agua del río Maipo, alambre, tierra, cal viva, malla de gallinero, dimensiones variables. Maqueta para una instalación mural sobre los restos de detenidos desaparecidos hallados en Lonquén, río Maipo y Cajón del Maipo entre 1978 y 1979. Estructurada en 3 series, una por cada lugar, y 25 módulos, uno por cada cuerpo encontrado, con materiales acordes a las características de los hallazgos.

Memory, 1980, polyptych: plastic bags measuring 170 x 60 cm (the size of a human body), water from the Maipo River, wire, soil, quicklime, henhouse mesh, dimensions variable. Model for a wall installation on the remains of the disappeared found in Lonquén, Maipo river and Cajón del Maipo from 1978 to 1979. Structured in 3 series, one for each place, and containing 25 modules, one for each body found, using materials in keeping with the characteristics of the remains.



Bordado azul, 2005, instalación en el Centro Pedagógico y Cultural Simone I. Patiño, Cochabamba: colección de fragmentos de trabajos anteriores (1989-1999) acumulados en un espacio referencial trazado a partir de sus diagramas constructivos y de la sobreposición de tramas de trazado agrícola del siglo XIX, "como operación de espacializar la duración del transcurrir, a la manera de un jardín de temporada", dimensiones variables.

Blue Embroidery, 2005, installation at the Centro Pedagógico y Cultural Simone I. Patiño, Cochabamba: collection of fragments of earlier works (1989-1999) gathered in a space outlined on the basis of construction diagrams and superimposed lay-outs from 19th century agriculture, "as an operation that spaces out the duration of what is happening, like a seasonal garden", dimensions variable.



Marco real, 1990, instalación en la Sala de Pintura Francesa del Museo de Bellas Artes de Santiago como parte de la muestra *Museo Abierto*, organizada con motivo de la vuelta a la democracia en Chile: baldosas blancas, grises y marfil (15 x 15 cm), espejos (15 x 15 cm y 30 x 15 cm), portalámparas de loza blanca, focos, cables, enchufes eléctricos blancos, listones (100 cm), marcos de metal con texto (15 x 15 cm), lienza y tiza, 400 x 1,000 cm. Usando como retícula el trazado agrícola denominado “marco real” (plantación en forma cuadrada) la artista rearticuló materiales usados en instalaciones anteriores para construir un paralelepípedo que “ritualizaba” la estructura de iluminación en la sala.

Royal Frame, 1990, installation at the French Painting room of the Museo de Bellas Artes, Santiago, as part of the *Museo Abierto* exhibition, organized for Chile’s return to democracy: white, gray and ivory tiles (15 x 15 cm), mirrors (15 x 15 cm and 30 x 15 cm), white china bulb holders, bulbs, cables, white electrical plugs, bars (100 cm), metal frames with text (15 x 15 cm), measuring tape and chalk, 400 x 1,000 cm. Using as a reticule the agricultural lay-out called “royal frame” (planting in a square shape), the artist re-joined materials used in earlier installations to construct a parallelepiped that “ritualized” the structure of the exhibition space’s lighting system.

Trama-destrama, 1985, instalación en la Galería Bucci, Santiago: témpera fosforescente sobre 2 triángulos de madera (250 cm), 5 marcos de aluminio con fragmentos de un cartel que reproduce una naturaleza muerta, 14 cuadrados de plástico industrial impreso con los colores primarios, 5 listones de madera (320 cm), 6 portalámparas con focos y cables blancos, dimensiones variables. Fue un proyecto conjunto con Francisco Brugnoli, cada artista haciendo obra independiente en el mismo espacio, pero en tiempos diferentes.
Weave-Unweave, 1985, installation at the Galería Bucci, Santiago: phosphorescent tempera on 2 wooden triangles (250 cm), 5 aluminum frames with fragments of a poster bearing a still life, 14 industrial plastic squares with primary colors printed on them, 5 wooden bars (320 cm), 6 bulb holders with light bulbs and white cables, dimensions variable. This was a project created with Francisco Brugnoli. Each artist made an independent piece in the same space, but at different times. (The Spanish word *trama* means both weave and plot. Translator's note).





Pablo Ferrer

Santiago, 1977. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1977. Lives and works in Santiago

Forma parte de la generación más joven del arte chileno. A pesar de la tendencia contemporánea hacia la instalación, su interés radica en la pintura y, especialmente, en la tradición pictórica de la historia del arte. La serie *Still Life* trae al presente algunas obras clave de la pintura occidental, que el artista copia, tratando incluso de mantener las dimensiones originales. Ferrer problematiza la tradición de la pintura construyendo pequeñas maquetas a manera de modelos que luego fotografía. En ellas reemplaza a los personajes de las obras originales por figuritas de plástico, realizando un guiño a la naturaleza muerta, subrayada por el nombre de esta serie pictórica. / JD

He is part of the most recent generation of Chilean artists. Despite the contemporary tendency towards installation, his interest lies in painting and, specifically, the pictorial tradition in the history of art. His *Still Life* series brings key works of Western painting to the present by copying them, even to the point of maintaining the original dimensions. Ferrer problematizes the painting tradition by constructing small models which he later photographs. In these models, the characters from the original pieces are replaced with plastic figures -a knowing wink to the still life tradition that is emphasized by the title.



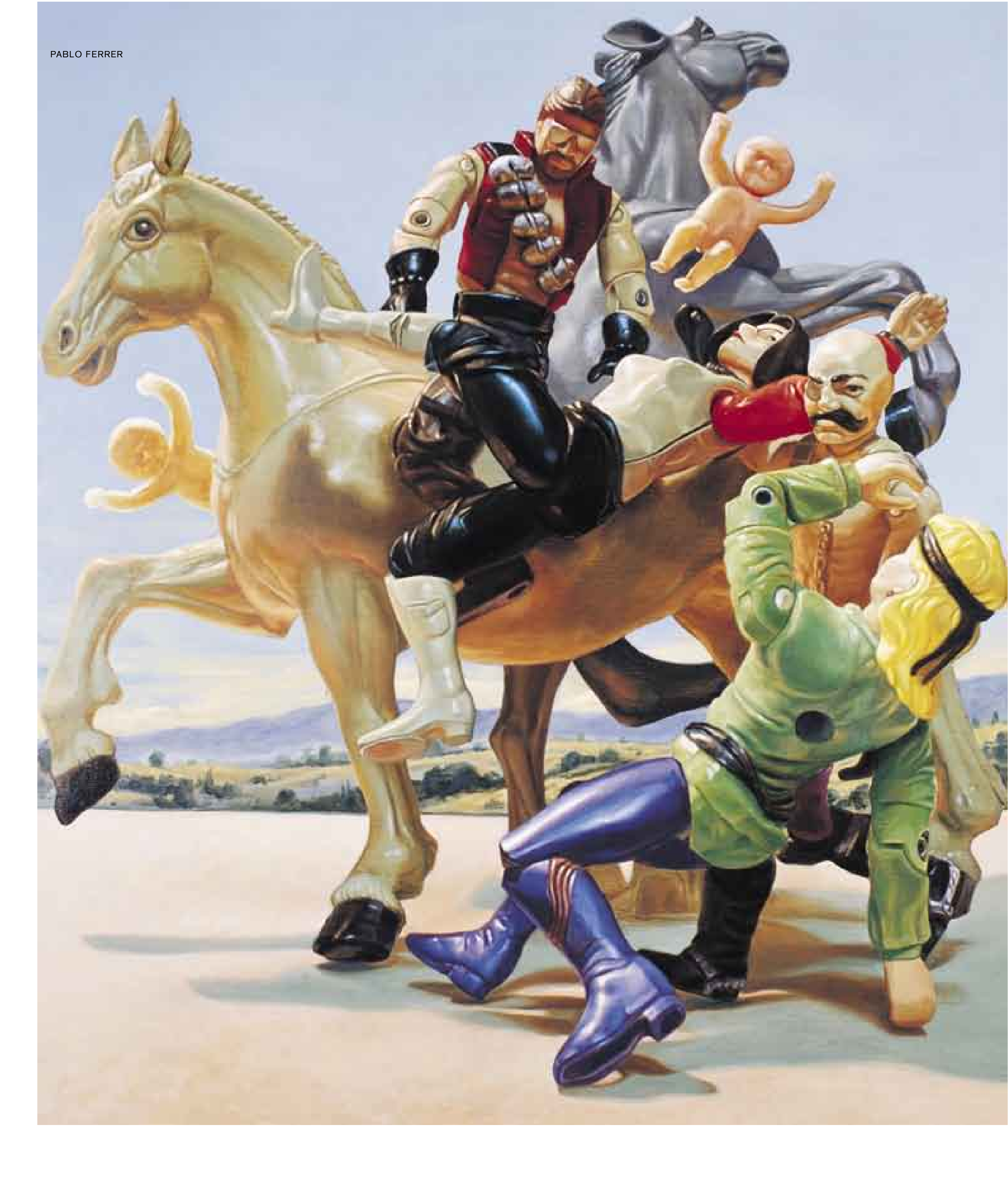
Cuadro plástico, 2005, video-pintura: video y óleo sobre tela. Proyección sobre tela blanca (145 x 210 cm) de un video con maniquí y actores que procuran infructuosamente mantener durante 1 hora la posición en que aparecen pintados en el cuadro (145 x 210 cm) colgado junto a la proyección.
Plastic Painting, 2005, video-painting: video and oil on canvas. Projection on white canvas (145 x 210 cm) of a video featuring a mannequin and actors who attempt, unsuccessfully, to stay for one hour in the positions they occupy in the painting (145 x 210 cm) hanging next to the projection.



Still Life Nº 7, 2005,
óleo sobre tela, 180 x 300 cm.
Col. particular, Toronto.
Still Life Nº 7, 2005,
oil on canvas, 180 x 300 cm.
Private Collection, Toronto.



Still Life Nº 8, 2005,
óleo sobre tela, 180 x 300 cm.
Col. particular, Santiago.
Still Life Nº 8, 2005,
oil on canvas, 180 x 300 cm.
Private Collection, Santiago.



Still Life Nº 2 (El rapto de las hijas de Leucipo – Rubens), 2002, óleo sobre tela, 304 x 256 cm. Todas las pinturas reproducen de modo realista escenas creadas con juguetes. Col. Particular, Santiago.
Still Life Nº 2 (The Rape of the Daughters of Leucippis – Rubens), 2002, oil on canvas, 304 x 256 cm. All of the paintings realistically reproduce scenes created with toys. Private Collection, Santiago.



Still Life Nº 4 (Napoleón cruzando Los Alpes - David), 2002, óleo sobre tela, 250 x 210 cm. Col. particular, Santiago.
Still Life Nº 4 (Napoleon Crossing the Alps - David), 2002, oil on canvas, 250 x 210 cm. Private Collection, Santiago.



Still Life Nº 3 (El juramento de los Horacios – David), 2003, óleo sobre tela, 425 x 330 cm. Col. particular, Santiago.
Still Life Nº 3 (The Oath of the Horatii - David), 2003, oil on canvas, 425 x 330 cm. Private Collection, Santiago.

Josefina Fontecilla

Santiago, 1962. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1962. Lives and works in Santiago

Su obra se ha articulado a partir de una poética de la ruina, dedicándose a "inventariar las huellas del deterioro" (Mena). Mediante diversas operaciones vinculadas estrechamente a su formación pictórica, su trabajo se ha convertido en un permanente ejercicio que investiga cómo el tiempo afecta a los objetos. A pesar de la atmósfera melancólica que por lo general tienen, la mayoría de sus obras están pensadas desde una observación y rigurosidad casi científica. Su mirada le ha permitido rescatar objetos olvidados y afectados por lo cotidiano, pero también le ha permitido comprender cómo la luz afecta y modifica los colores, sobre todo en telas de brocato que tienen un estrecho vínculo con la oligarquía chilena de finales del siglo XIX y principios del XX. En *Delirios*, ha utilizado estas telas decoloradas cotidianamente por el sol; en *Delirios II*, la decoloración, acelerada por una exposición prolongada al sol, se convierte en un ejercicio pictórico tramado por la rutina. / JD

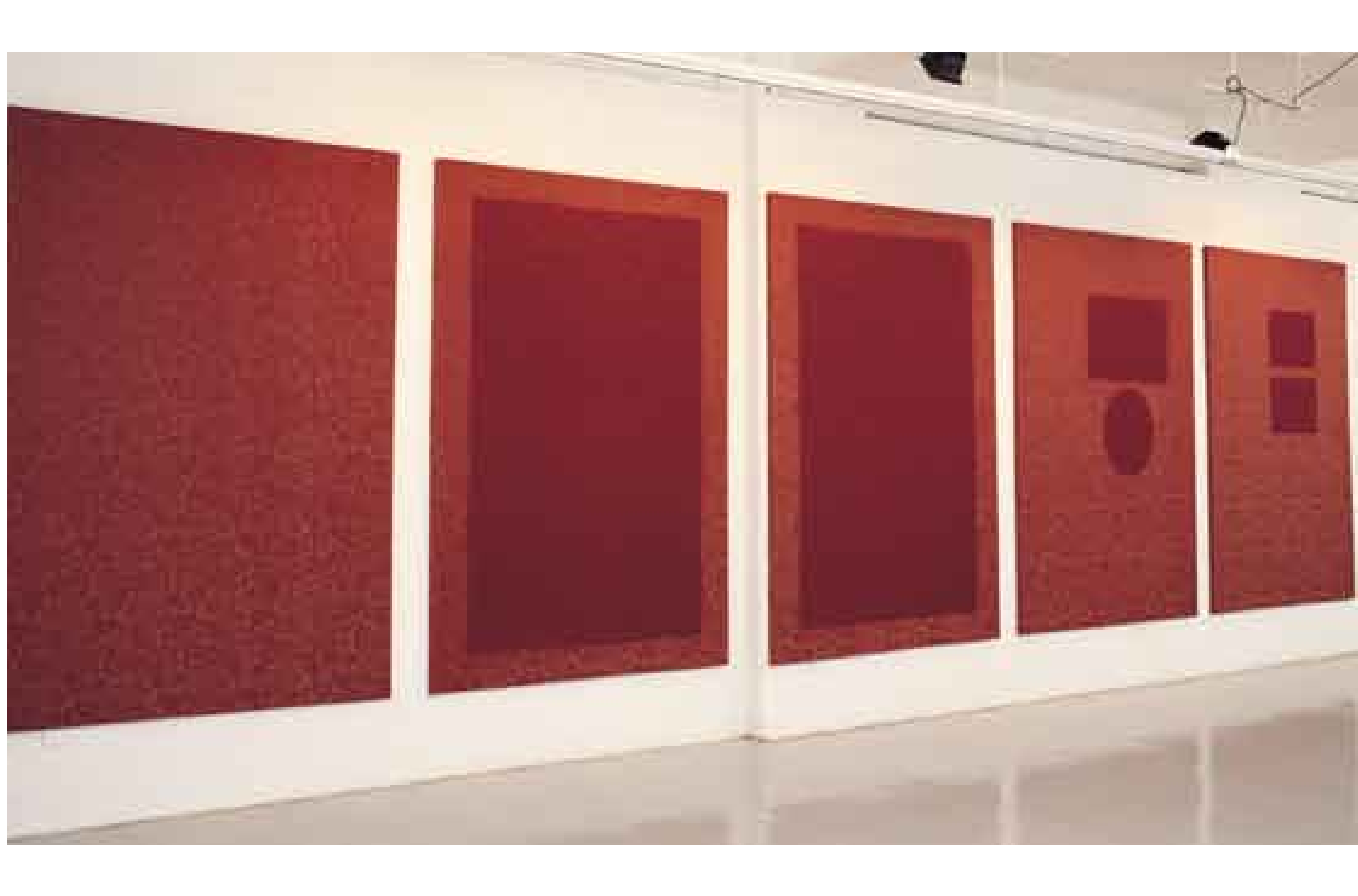
Her work partakes of a poetic of ruin in which she makes "an inventory of the traces of decay" (Mena). Through an array of operations closely connected to her training in painting, her work is an ongoing exercise that investigates how time affects objects. Despite their often malancoly atmosphere, most of her works are conceived from almost scientific observation and rigor. Her perspective has allowed her to salvage forgotten objects affected by daily life, as well as to grasp how light affects and modifies colors, especially in brocade fabrics that have a close connection with the Chilean oligarchy at the end of the 19th and beginning of the 20th century. In *Delirios* (Delusions), she uses brocade fabrics that have been faded by daily exposure to the sun. In *Delirios II* (Delusions II), the fading has been accelerated by prolonged exposure, hence becoming a pictorial exercise interwoven with routine.

De sobremesa, 2001,
alfombra usada y 12
estructuras de patas de silla.
Table Conversation, 2001,
used carpet and 12 seat
leg structures.





Delirios II, 2002, 3 telas compuestas c/u por 150 fragmentos cosidos de paños desteñidos por el sol, texto de la *Teoría de los colores* de Goethe en español y alemán, 210 x 150 cm c/u.
Delusions II, 2002, 3 pieces of fabric, each consisting of 150 sewed cloth fragments faded by the sun, text from Goethe's *Theory of Colors* in Spanish and German, 210 x 150 cm each.



Delirios, 1998, 5 telas de brocato desteñidas por la luz solar, 270 x 170 cm c/u. Col. Jack S. Blanton Museum of Art, Austin.
Delusions, 1998, 5 brocade fabrics faded by the sunlight, 270 x 170 cm each. Jack S. Blanton Museum of Art Collection, Austin.

Galería Chilena (GCH)

Diego Fernández
Santiago, 1973. Vive y trabaja en Nueva York
Santiago, 1973. Lives and works in New York

Felipe Mujica
Santiago, 1974. Vive y trabaja en Nueva York
Santiago, 1974. Lives and works in New York

Joe Villablanca
Santiago, 1971. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1971. Lives and works in Santiago

GCH nació a fines de los 90 como una reacción a las limitaciones del circuito artístico chileno, tanto en galerías comerciales como en instituciones culturales. A partir de ese análisis, Fernández, Mujica y Villablanca crearon GCH: una galería comercial independiente cuya propuesta era trabajar con nuevas proposiciones creativas. Sin embargo, GCH se contradice con la idea básica de una galería: no cuenta con un espacio físico determinado. GCH tiene que ser considerada como una empresa nómada, que se adapta al carácter de cada uno de sus proyectos. Los tres artistas continúan hoy su proyecto desde el extranjero. / JD

GCH got its start in the late 90s in reaction to the limitations of both commercial galleries and cultural institutions in Chile. Based on an analysis of these limitations, Fernández, Mujica and Villablanca created GCH, an independent commercial gallery that aims to work with new creative ideas. However, GCH contradicts the basic notion of a gallery in that it does not have a set physical space. Instead, it must be considered nomad endeavor that adapts to each of the projects it undertakes. Though they live abroad, the three founding artists carry on with this project.

Galería Chilena se reúne con el Presidente de Chile, Eduardo Frei Ruiz-Tagle, Palacio de La Moneda, Santiago de Chile, 30 de septiembre de 1998, termo-impresión digital sobre PVC, 200 x 300 cm. Colección GCH. Los artistas enviaron un portafolio de la GCH al Presidente y consiguieron ser recibidos por éste para hablar de su proyecto y usar la foto como un cartel para su participación en una muestra en Nueva York.
Galería Chilena Meets With the President of Chile, Eduardo Frei Ruiz-Tagle, Palacio de la Moneda, Santiago, Chile, September 30, 1998, digital heat-print on PVC, 200 x 300 cm. GCH´s collection. The artists sent a portfolio about GCH to the President and secured a meeting with him to talk about their project. They had their photograph taken with him and created this large print banner for an exhibition in New York.

Joe Villablanca cantando como parte del Grupo Maestro en el Primer Festival Alternativo organizado por la GCH en 1998 en la Sala Nuval en Santiago.
Joe Villablanca singing with Maestro band at the First Alternative Festival organized by GCH in 1998 at Sala Nuval in Santiago



Omar Gatica

Santiago, 1956. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1956. Lives and works in Santiago

Vinculado al fenómeno de la vuelta de la pintura en los 80, Gatica comprende el arte como un espacio en el cual la relación entre el entorno y la obra se escinde a favor de una interiorización de la práctica de la pintura. A diferencia de otros artistas de su generación y de los gestos expresivos y delirantes que los caracterizan, su obra mantiene un sutil juego que oscila entre la abstracción y la figuración, junto a la utilización de una gama cromática restringida, pero de fuertes colores. A partir de ella, construye una poética en la que va combinando aspectos de su propia biografía, junto a consideraciones existenciales que buscan interrogar al espectador acerca de temas como la vida y la muerte, y la carencia y abundancia material y espiritual. / JD

Associated with the return to painting of the 80s, Gatica understands art as a space in which the connection between the environment and the work is split so that the practice of painting can be internalized. Unlike the other artists from his generation and the expressive, even delirious, gestures that characterize them, his work entails a subtle play that moves between abstraction and figuration, as well as the use of a tight chromatic spectrum that consist of strident colors. Based on that spectrum, he constructs a poetics in which he combines elements from his own biography and existential concerns that attempt to interrogate the viewer about issues such as life and death, and material and spiritual scarcity and abundance.

El no de los niños,
1989, acrílico sobre tela,
160 x 140 cm.
Col. particular, Santiago.
Children's No, 1989,
acrylic on canvas, 160 x 140 cm.
Private Collection, Santiago.





Atardecer,
1989, óleo sobre tela,
154 x 155 cm.
Col. particular, Santiago
Evening, 1989,
oil on canvas,
154 x 155 cm.
Private Collection, Santiago.

El árbol, 1989,
acrílico sobre tela, 150 x 155 cm.
Col. particular, Santiago.
The Tree, 1989,
acrylic on canvas, 150 x 155 cm.
Private Collection, Santiago.





Catalina Gelcich

Santiago, 1976. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1976. Lives and works in Santiago

Sus instalaciones y obras *site-specific* son proyecciones de su formación en el dibujo y la gráfica. A partir de ellas, trabaja problemas vinculados a la forma en que luces y sombras afectan a los objetos y, sobre todo, a la manera en que se puede articular el espacio de exposición desde la demarcación de una trama (suelo) y de la organización de objetos sobre ella. Es en la repetición de ciertos elementos (como los radiadores) que su trabajo se despega de una posible vinculación minimalista, para ingresar en un registro personal y en cierta medida melancólico, que se ve reforzado por los títulos de sus obras. / JD

Her installations and site-specific work are projections of her training in drawing and graph. Through them, she works on problems connected to how lights and shadows affect objects and, above all, how to put together an exhibition space through the demarcation of a grid (ground) and the lay-out of objects on it. Through the repeated use of certain elements (like radiators), her work leaves behind a certain Minimalism to become personal and somewhat melancholic; this tone is reinforced in the titles of her works.

Zona de riesgo, 2001, instalación en el Museo de Arte Contemporáneo, Santiago: mesa de ping-pong (270 x 110 cm), libro confeccionado a mano (110 x 77 cm) con dibujos en tinta y recortes gráficos de 8 mm en su interior, botas de equitación.
High-Risk Zone, 2001, installation at Museo de Arte Contemporáneo, Santiago: ping-pong table (270 x 110 cm), hand-made book (110 x 77 cm) containing ink drawings and graphic cut-outs inside, 8 mm each, equestrian boots.

Frutos del país, 2002, instalación en el Museo de Arte Contemporáneo, Santiago: 8 radiadores, reproducción de un halcón peregrino extraída de una lámina del naturalista Claudio Gay, área del parquet barnizada y pulida a mano.
Fruits of the Country, 2002, installation at Museo de Arte Contemporáneo, Santiago: 8 radiators, reproduction of a peregrine hawk from an illustration by naturalist Claudio Gay, section of parquet waxed and polished by hand.





Dead Line on Site *(Línea muerta en sitio)*, 2004, instalación en la Fundación DKM, Duisburg: 12 radiadores pintados con poleuretano, 3 radiadores niquelados, sillón (60 x 30 x 35 cm) tapizado en lana color rojo mandarín cortado a la mitad y adherido al muro. Col. Fundación DKM, Duisburg.

Dead Line on Site, 2004, installation at Fundación DKM, Duisburg: 12 radiators painted with polyurethane, 3 nickel-plated radiators, armchair (60 x 30 x 35 cm) upholstered in mandarin red wool, cut through the middle and attached to the wall. DKM Foundation Collection, Duisburg.



Nury González

Santiago 1960. Vive y trabaja en Santiago
Santiago 1960. Lives and works in Santiago

Una consistente trayectoria —vinculada a la obra de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn— permite reconocer el lenguaje personal de González, quien ha sabido traducir técnicas propias del arte —dibujo, pintura y grabado— a la sintaxis del hilo y la aguja. Recurriendo a una serie de gestos propios de la vida doméstica, como limpiar, clasificar, bordar y zurcir, narra historias públicas y privadas, biográficas incluso, donde el cuerpo, la memoria y la nación ocupan un lugar primordial. "Cada objeto recuperado era el indicio de una memoria gestual productiva, que en condición de jubilación, ingresaba al espacio del arte" (Mellado). La sutileza de los materiales, su profunda carga simbólica, así como la libertad con que han sido puestos en relación recuerdan algunos de los trabajos de Joseph Beuys. / CV

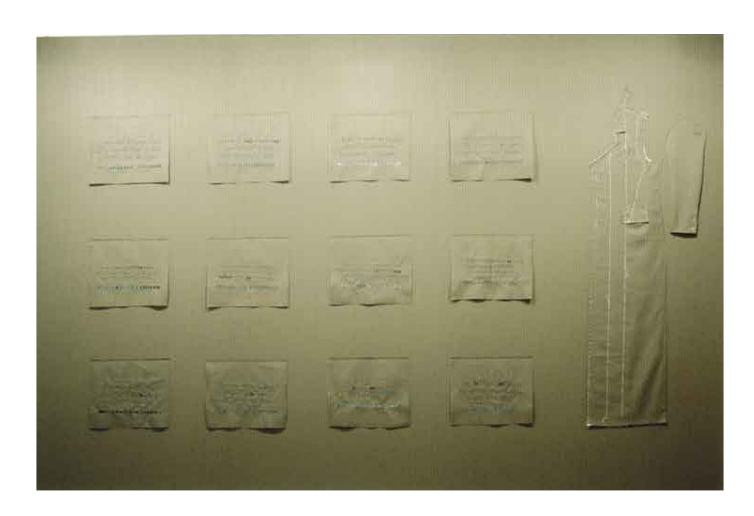
Close to the work of Gonzalo Díaz and Eugenio Dittborn, González has developed a personal language over the course of her career. She has been able to transfer traditional art techniques –drawing, painting, printmaking– to the syntax of needle and thread. She uses a series of gestures taken from domestic life (cleaning, classifying, embroidering and mending) to tell private and public, even biographical, stories where body, memory and nation play a primordial role. "Every found object is an indication of a productive gesture memory that, from the place of retirement, is brought into art space" (Mellado). The subtlety of her materials, their profound symbolic charge, and the freedom with which they have been related recall some of Joseph Beuys's work.



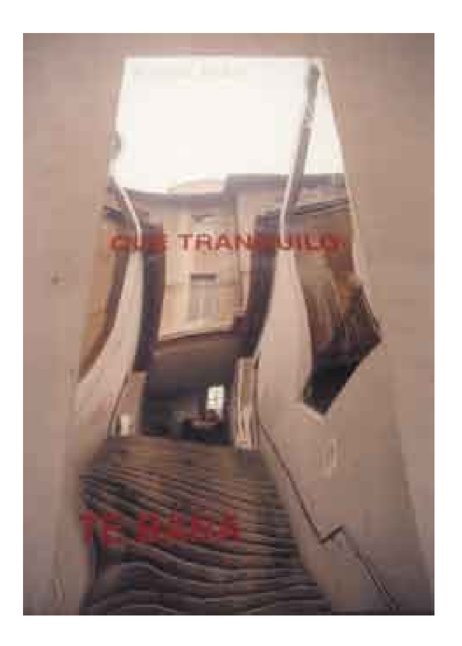
Nudos nocionales (detalle), 1996, texto bordado a máquina en algodón, 265 x 428 cm. Col. Museo de Artes Visuales, de Santiago.
Notional Knots (detail), 1996, cotton machine-embroidered text, 265 x 428 cm. Museo de Artes Visuales de Santiago Collection, Santiago.



Paisaje chileno (detalle), 1997, políptico de 7 paneles: serigrafía, matrices de bordado, verso del himno nacional chileno bordado a mano, bolsas de plástico con cenizas de la casa de infancia de la artista destruida por el fuego, lanzaderas de telares antiguos, 250 x 600 cm (250 x 70 cm cada panel).
Chilean Landscape (detail), 1997, 7 panel polyptych: silkscreen, embroidery patterns, verse from the Chilean national anthem hand embroidered, plastic bags containing ashes of the artist's childhood home which was destroyed in a fire, shuttle from antique looms, 250 x 600 cm (each panel, 250 x 70 cm).

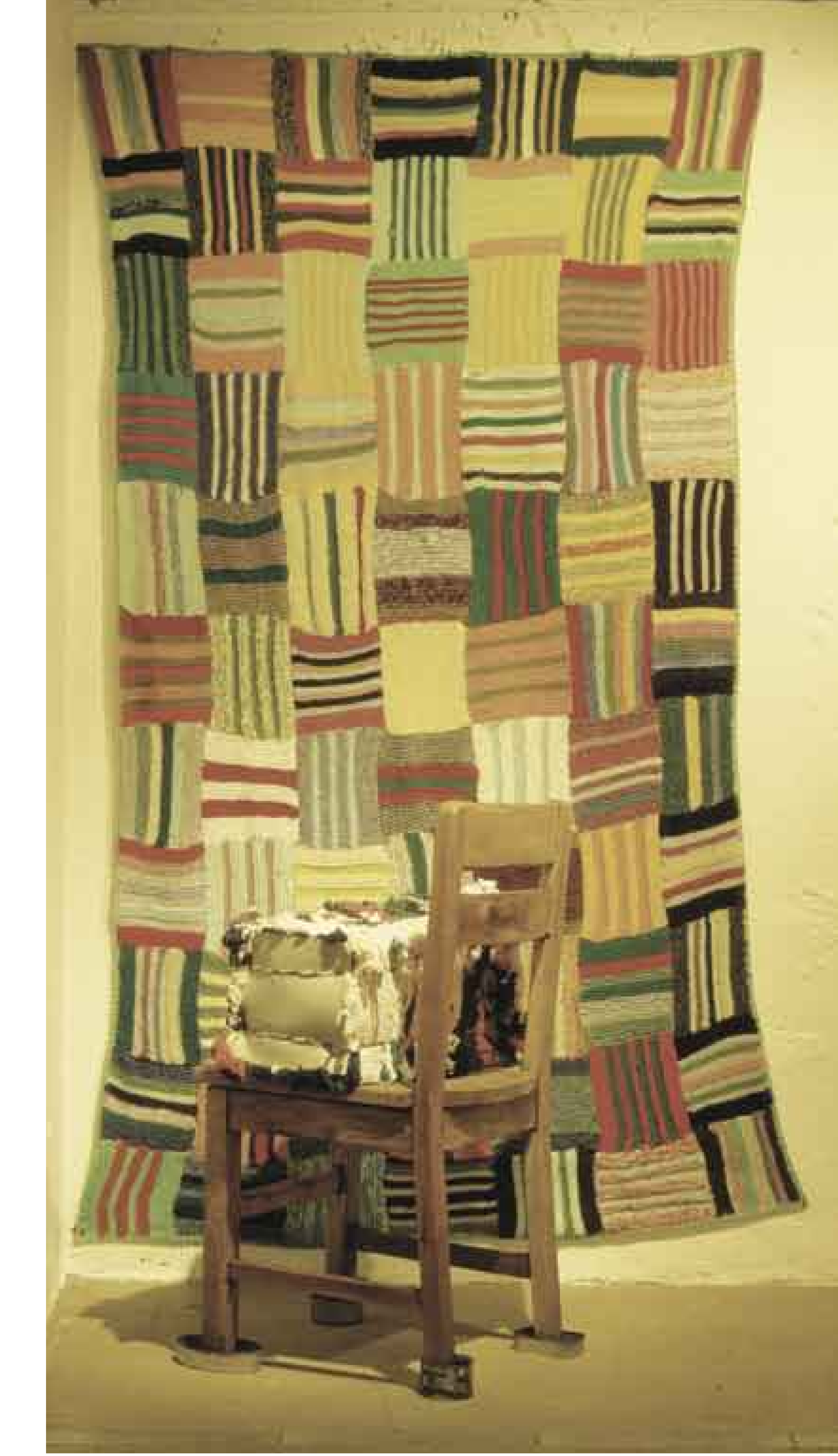


Recado a Gabriela Mistral, 1995, texto bordado a máquina, chaqueta de casimir, 260 x 420 cm. Col. The Jack S. Blanton Museum of Art, Austin.
Message to Gabriela Mistral, 1995, machine-embroidered text, cashmere jacket, 260 x 420 cm. The Jack S. Blanton Museum of Art Collection, Austin.



2001, mar de llantos, 2001, intervención urbana en Valparaíso: autoadhesivo rojo con verso del himno nacional chileno ("y ese mar que tranquilo te baña") en espejo de 80 x 180 cm que, adosado al muro, refleja a los transeúntes, autoadhesivo azul con texto de Patricio Marchant ("cuerpo hay ahí") fijado al muro. La obra alude a la práctica del régimen militar de lanzar al mar los cadáveres de prisioneros asesinados.
2001, Wailing Sea, 2001, urban intervention in Valparaiso: red sticker with a verse from the Chilean national anthem ("and that so calm sea bathes you") on a 80 x 180 cm mirror which, attached to the wall, reflects the passersby, blue sticker with text by Patricio Marchant ("body there") attached to the wall. The piece alludes to the military regime's practice of throwing the bodies of murdered prisoners into the sea.

El objeto y su par
(su homólogo), 2000,
instalación: pintura tejida
a palillos (120 x 200 cm),
cuadrados en lana, fardos
de algodón natural
(25 x 25 x 45 cm),
silla, latas con agua,
200 x 180 x 150 cm.
The Object and Its Pair
(Its Homologue), 2000,
installation: painting woven
with small sticks (120 x 200 cm),
wool squares, bales of raw cotton
(25 x 25 x 45 cm), chair, cans
with water, 200 x 180 x 150 cm.







Historia de cenizas, 1999, instalación en la Galería Gabriela Mistral, Santiago: texto en el muro traspasado en punto cruz con hilo rojo, 117 fardos de algodón natural con vidrio y texto, 4 marcos de madera con cenizas y texto bordado sobre cañamazo blanco, dibujo en el muro, fardos de algodón natural en el suelo, dimensiones variables.

History of Ashes, 1999, installation at the Gabriela Mistral Gallery, Santiago: red thread cross-stitch text copied on wall, 117 bales of raw cotton with glass and text, 4 wooden frames with ashes and text embroidered on white embroidery canvas, wall drawing, bales of raw cotton on the floor, variable dimensions.



Mercado negro, 1999, instalación: texto en punto de cruz traspasado al muro, 10 cuadros (28 x 22 cm c/u), 7 placas de jabón artesanal (90 x 45 x 5 cm c/u) sobre mesa de trabajo, baúl de mimbre, dimensiones variables. La obra alude a memorias familiares durante la II Guerra Mundial, cuando la abuela de la artista cruzó la frontera clandestinamente hacia Francia con sus hijos, y fabricaba jabón para sobrevivir.

Black Market, 1999, installation: cross-stitch text copied on wall, 10 paintings (28 x 22 cm each), 7 slabs of handmade soap (90 x 45 x 5 cm each) on worktable, wicker trunk, variable dimensions. The piece makes reference to the artist's family history: during the Second World War, her grandmother secretly crossed the border into France with her children, making soap along the way to survive.



Correspondencias, 2001, instalación: 3 dípticos con sillas (130 x 80 cm cada panel), agujas sobre cachemira, silla, latas con agua, 40 paños bordados a máquina, 2 fotos en blanco y negro (27 x 22 cm c/u), texto bordado a punto de cruz sobre el muro, maleta, dimensiones variables. Col. Museo de Artes Visuales, de Santiago (1 díptico), col. particular, Santiago (1 díptico), col. de la artista (1 díptico).

Correspondences, 2001, installation: 3 diptychs with chairs (130 x 80 cm each panel), needles on cashmere, chair, cans with water, 40 machine-embroidered cloths, 2 black and white photos (27 x 22 cm each), cross-stitch embroidered text on wall, suitcase, variables dimensions. Museo de Artes Visuales de Santiago Collection, Santiago (1 diptych), Private Collection, Santiago (1 diptych), Artist's Collection (1 diptych).

Grupo al Margen

(Santiago, 1982)

Juan Castillo (p.210)

Ximena Prieto
Santiago, 1947. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1947. Lives and works in Santiago

Formado en el contexto de la Escena de Avanzada, se declara fuera de la cultura oficial. Los artistas proponían —siguiendo a Artaud— un arte que interviniera la vida con la misma fuerza con que lo hacen el dolor, el hambre o la historia. Conscientes de la anulación de los grandes relatos que esta actitud implica, plantearon su trabajo como "proyecto de obra", como devenir opuesto a la idea de un plan predeterminado por un objetivo. La interacción, forjadora de un "campo neutral" (Castillo en revista Apsi) fue la utopía que motivó el despliegue de *Campos de luz*, una obra interdisciplinaria y multimedial, expandida a diversos paisajes chilenos, dispuesta en la Villa Frei (zona pobre de Santiago masivamente poblada) y con presencia en medios de comunicación resistentes a la dictadura. / CV

Created in the context of the Escena de Avanzada, this group declared itself outside the official art circuit. Following in Artuad's footsteps, these artists proposed an art that affected life as much as pain, hunger and history. Aware that this entailed overturning the grand narratives, they formulated their task as a "work project", in opposition to a pre-determined plan with a set aim. Their interactive approach forged a "neutral field" (Castillo in Apsi magazine), and was the utopia behind *Campos de luz* (Light Fields), an interdisciplinary and multimedia work staged in Chilean landscapes, in Villa Frei (a poor and overpopulated area of Santiago) and expanded in the mass media opposing the dictatorship.

Campos de luz. Interactuando con los paisajes de Chile, 1982, *performance*: en un recorrido por el país, 3 planchas de acrílico transparente de 130 x 200 cm fueron quemadas por los artistas en 3 paisajes típicos chilenos al amanecer, registrándose en video y foto el paisaje a través de la plancha que lo intervenía visualmente, hasta que ésta desaparecía tras varias horas de combustión. Cada plancha portaba una frase de síntesis acerca de cada paisaje mitificado. Intervención frente al mar en la Caleta Portales en Valparaíso.
Fields of Light. Interacting with Chilean Landscapes, 1982, performance: during a journey through Chile, 3 sheets of transparent acrylic (130 x 200 cm) were burned at dawn by the artists in three typical Chilean landscapes. The visually intervened landscapes were recorded by video and photographs through the burning sheets, until they disappeared after various hours of combustion. Each sheet bore a synthetic phrase about each mythified landscape. Intervention in front of the sea at Caleta Portales in Valparaiso.



Campos de luz. Interactuando con los paisajes de Chile.
Intervención en la cordillera andina, Cajón del Maipo.
Fields of Light. Interacting with Chilean Landscapes.
Intervention in the Andes Mountain, Cajón del Maipo.

Campos de luz. Interactuando con los paisajes de Chile.
Intervención en el desierto, en las minas de Pedro de Valdivia.
Fields of Light. Interacting with Chilean Landscapes.
Intervention in the desert in the Pedro de Valdivia mines.

Luis Guerra

Santiago, 1974. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1974. Lives and works in Santiago

Displicente ante los límites del arte, su trabajo apela a un espectador dispuesto a sobrellevar el sarcasmo y a reconocer aquellos referentes populares, ajenos al campo del arte, que aparecen citados en sus obras. Muchas de sus exposiciones han causado gran polémica, ganándose un lugar en los medios sensacionalistas, lo que amplía su visibilidad. Su trabajo de intervención en medios masivos llegó también a la televisión, cuando el artista exhibió en el museo su participación en un programa de concursos. Con ironía se introduce también en los espacios de arte, disfrazándose del fantasma que habita una galería o, como ocurre en *Miti.Mota*, enfrentando al visitante con una "obra" viva. / CV

Disdainful of the limits of art, his work appeals to a viewer willing to endure sarcasm and to recognize popular references far from the art field. Many of his controversial exhibitions have been discussed in the sensationalist press, thus increasing his visibility. His intervention in the mass media reached television when he exhibited his participation in a game show at a museum. Likewise, he engaged art spaces ironically in a piece where he dressed up as a ghost that haunted a gallery, or in *Miti.Mota*, where he confronted the viewer with a living "work".

Financial Times, 2004, instalación en el Centro de Arte Cecilia Palma, Santiago: dibujo a grafito de Saddam Hussein (75 x 50 cm), frazadas, almohadas, diario **Financial Times***, cornflakes*, caña de pescar, dimensiones variables.
Financial Times, 2004, installation at the Cecilia Palma Art Center, Santiago: graphite drawing of Saddam Hussein (75 x 50 cm), blankets, pillows, **Financial Times** newspaper, cornflakes, fishing rod, variable dimensions.

Miti.Mota, 2003, *performance*.
El artista ganó el premio del concurso Metro Cúbico al presentar un enano de poco más de un metro de alto. Éste fue remunerado para permanecer durante un mes en una galería.

Fifty-fifty, 2003, performance.
The artist was awarded first prize in an art competition called Cubic Meter, with a work in which a dwarf measuring a little over a meter was paid to be in the gallery for a month.



Ignacio Gumucio

Valparaíso 1971. Vive y trabaja en Santiago
Valparaiso 1971. Lives and works in Santiago

"Una cierta naturalidad" es el gesto que las pinturas de Gumucio –parafraseando al pintor y escritor chileno Adolfo Couve— parecen expresar. Compuesta por cuadros e instalaciones pictóricas hechas con materiales prosaicos, desacralizantes, su obra se inscribe en la tradición antiacadémica de la pintura chilena, abierta por Juan Francisco González a fines del siglo XIX. Sus paisajes y retratos generan ambientes inquietantes, recordando el neorrealismo de Richard Estes o Lucian Freud. En las pinturas sobre superficies transparentes (acrílicos, vidrios, micas), Gumucio invierte el proceso de mimesis que dicta el orden de lo general a lo particular. Reproduce así el ejercicio de recomposición que la retina realiza frente a formas compuestas por manchas de color.
La inversión implica un juego de texturas donde a la vista la superficie es gruesa, espesa, y al tacto, lisa y fría. / CV

To paraphrase Chilean painter and writer Adolfo Couve, Gumucio's paintings seem to express "certain naturalness". His de-hallowing work consists of paintings and pictorial installations made from mundane materials and it suscribes the anti-academic tradition in Chilean painting that was started by Juan Francisco González at the end of the 19th century. His landscapes and portraits create disturbing atmospheres reminiscent of Richard Estes and Lucian Freud's neo-Realism. In his paintings on transparent surfaces (acrylic, glass, mica), Gumucio inverts the process of mimesis that imposes a movement from the general to the particular, thus reproducing the way the retina recomposes shapes made by spots of color. This inversion entails a shifting of textures: to the eye the surface seems thick, dense, and to the touch it is smooth and cool.



En cama 1, 2003, óleo y esmalte sobre fotocopia y madera, 60 x 80 cm. Col. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago.
In Bed 1, oil and enamel on photocopy and wood, 60 x 80 cm. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Collection, Santiago.



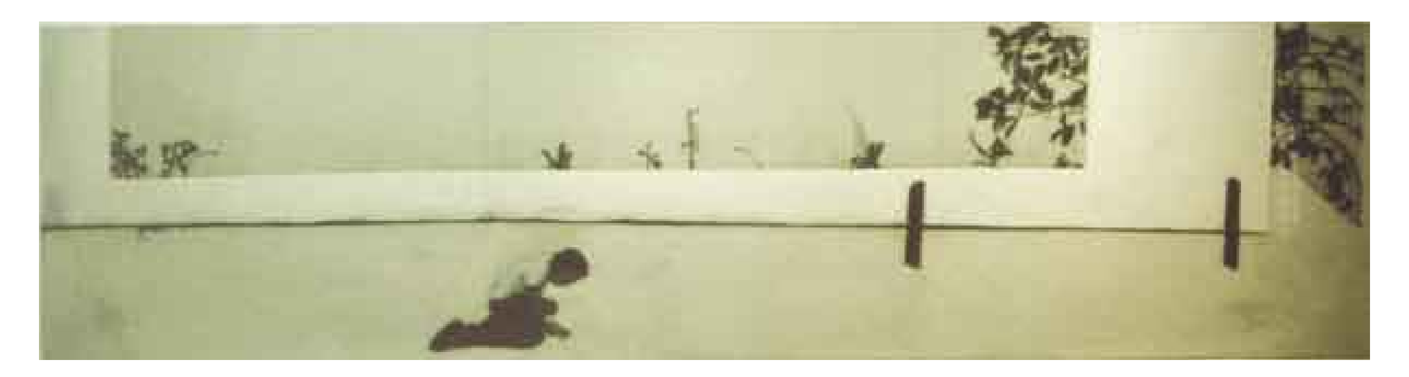
Entre, 2005, óleo sobre hoja de mica PVC, 240 x 70 cm.
Between, 2005, oil on PVC mica sheet, 240 x 70 cm, 2005.

Hall de banco, 1997,
pintura látex, esmalte, barniz y tinta plateada sobre madera aglomerada, 75 x 120 cm.
Bank's Hall, 1997,
latex paint, enamel, varnish and silver ink on chipboard, 75 x 120 cm.



Mirador, 1997, esmalte y látex sobre madera, 120 x 150 cm. Col. particular, Santiago.
Viewing Point, 1997, enamel and latex on wood, 120 x 150 cm. Private Collection, Santiago.

Causa perdida, 2003,
óleo sobre PVC transparente
pegado al muro, 300 x 1,000 cm.
Lost Cause, 2003, oil on
transparent PVC stuck to the wall,
300 x 1,000 cm.



La jaula por dentro, 2003,
óleo sobre plancha acrílica
transparente, 180 x 720 cm.
Col. particular, Santiago.
The Cage from Within, 2003,
oil on transparent acrylic sheet,
180 x 720 cm.
Private Collection, Santiago.



Retrato con cajas fuertes, 1997, esmalte sobre madera, 75 x 60 cm. Col. particular, Santiago.
Portrait with Safes, 1997, enamel on wood, 75 x 60 cm. Private Collection, Santiago.

Patrick Hamilton

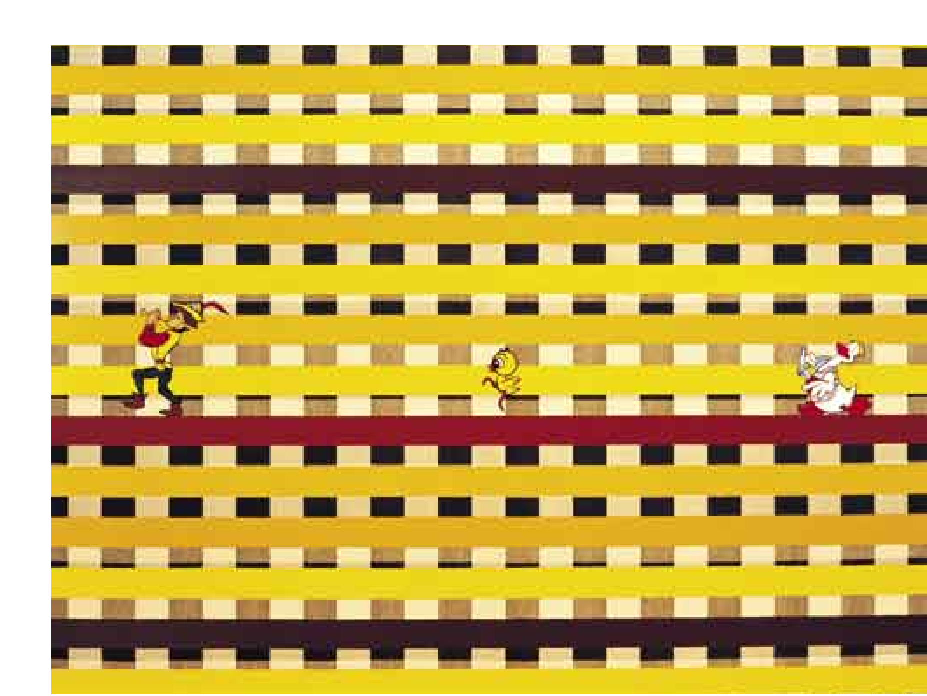
Lovaina, 1974. Vive y trabaja en Santiago
Lovaina, 1974. Lives and works in Santiago

El espectador de la cultura de masas pasa a ser el objeto parodiado en sus obras, que repiten en contextos de recepción estética los mecanismos de seducción por medio de la imagen, la producción seriada y la estética del fetiche *kitsch* publicitario, en forma similar a Wim Delvoye. Las operaciones de recubrimiento que realiza Hamilton sobre las superficies de diversos soportes (máscaras de soldar, herramientas de trabajo e incluso bastidores de cuadros tradicionales) responden a una "estética de la cosmética". En sus piezas se encuentran no sólo referencias propias de la cultura de masas (turismo, medios de comunicación masiva, escenas de una historia infame), sino también de la historia del arte (*op art*, minimalismo, Mondrain). La confección de sus obras responde a la lógica del "hágalo usted mismo", exhibiendo su condición de hecho a mano, rescatando el procedimiento artístico del *collage*. / CV

The viewer of mass culture is parodied in his work. Like Wim Delvoye, he places the seduction mechanisms of the image, serial production and the kitsch of advertising's fetish aesthetic in art contexts. Hamilton covers the surfaces of various supports (soldering masks, work tools and even stretches of traditional paintings) to display an "aesthetic of cosmetics". His work contains references not only to mass culture (tourism, mass media, scenes from an infamous history), but also to the history of art (Op Art, Minimalism, Mondrian). His work is made using a "do-it-yourself" logic; it is unabashedly handmade and makes reference to the collage.

Magic Cover Painting 0125 (maten al flautista por favor), 2003, esmalte y acrílico sobre tapiz, 200 x 480 cm.
Magic Cover Painting 0125 (Please Kill the Flutist), 2003, enamel and acrylic on tapestry. 200 x 480 cm.

Magic Cover Painting 0125 (maten al flautista por favor) (detalle).
Magic Cover Painting 0125 (Please Kill the Flutist) (detail).



Morgue, (5 copias), 2004, foto a color, 150 x 120 cm. Col. Museo del Barrio, Nueva York, y del artista.
Morgue, (5 copies), 2004, color photograph, 150 x 120 cm. Museo del Barrio Collection, New York, and the Artist's Collection.



Guantánamo, (5 copias), 2003,
foto a color, 150 x 120 cm.
Col. particular, Miami, y del artista.
Guantanamo, (5 copies), 2003,
color photograph, 150 x 120 cm.
Private Collection, Miami,
and the Artist's Collection.



Objetos para el jardín (la casita de Bobby), (3 copias), 2000, casa de perro, video porno zoofílico, 100 x 80 x 90 cm. Col. particular, México DF, y del artista.
Garden Objects (Bobby's Little House), (3 copies), 2000, doghouse, zoophilic porn video, 100 x 80 x 90 cm. Private Collection, in Mexico City and the Artist's Collection











Objetos para el jardín (mangueras), 1999, instalación con *flexilight*, pitones, porta mangueras y látex sobre muro, 240 x 1,200 cm.

Garden Objects (Hoses), 1999, installation with flexilight, spouts, hose reel and latex painted walls, 240 x 1,200 cm.

Hoffmann's House

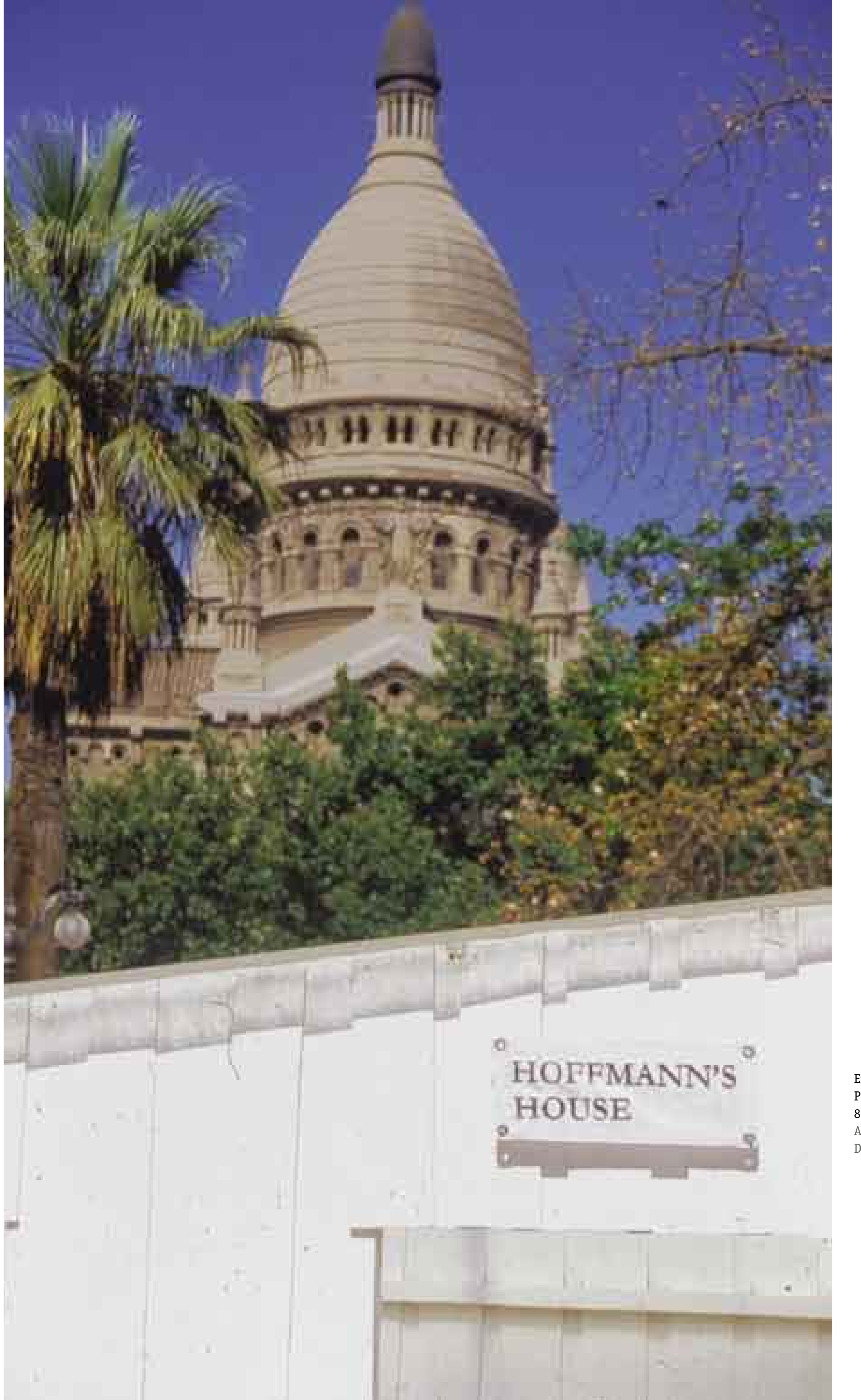
(Santiago, 1999)

José Pablo Díaz
Santiago, 1975. Vive y trabaja en Valparaíso
Santiago, 1975. Lives and works in Valparaiso

Rodrigo Vergara
Santiago, 1975. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1974. Lives and works in Santiago

Proyecto de autogestión exhibitiva que ha funcionado como una "estrategia de penetración" que busca brindarle un espacio flexible y móvil al arte emergente. Hoffmann's House es una pequeña casa modular de madera –una "mediagua"— utilizada para solucionar problemas habitacionales en la población más desposeída. Le ha dado un "hogar" a artistas jóvenes, itinerando por lugares privados y públicos y, al mismo tiempo, ha vuelto a poner en escena el icono de la casa dentro del arte chileno. Su mutabilidad ha permitido a sus integrantes organizar un Encuentro Internacional de Espacios Independientes en Valparaíso en 2005 (EIEI). / JD

A self-run exhibition project, its "penetration strategy" seeks to offer emerging art a flexible and mobile space. Hoffmann's House is a small wooden modular house –a shack— that the poorest sectors use for housing. It has given a "home" to young artists and has traveled to both private and public places. It has also returned the icon of the house to Chilean art. Its mutability enabled its members to organize an International Encounter of Independent Spaces in Valparaiso in 2005 (IEIS).

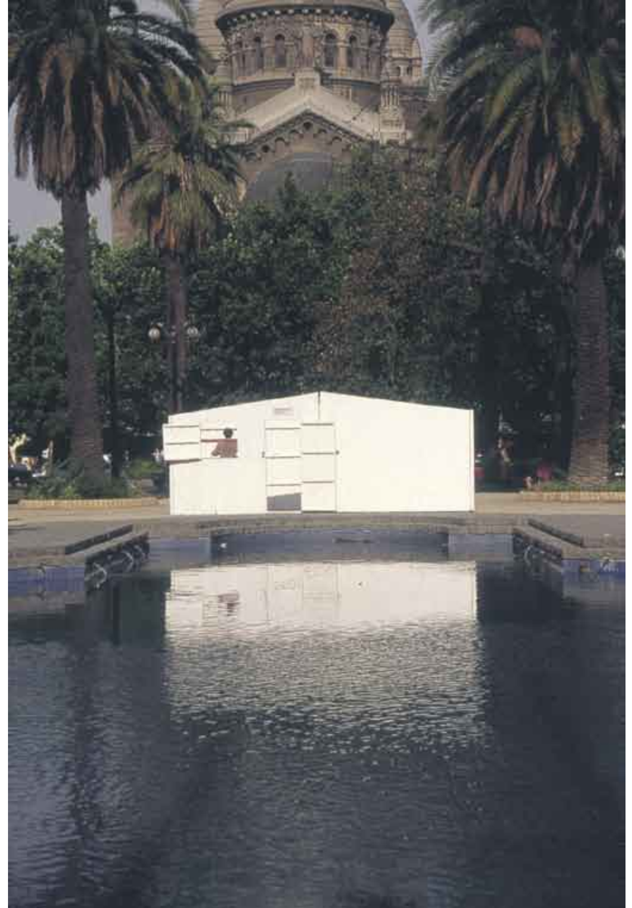


Emplazamiento en
Parque Almagro, Santiago,
8 al 14 de diciembre de 2000.
Almagro Park, Santiago,
December 8-14, 2000.



Emplazamiento en la calle Arturo Prat, Santiago, 8 al 14 de octubre de 2000. Interior de la casa con la obra de Francisca García.
Arturo Prat Street, Santiago, October 8-14, 2000. Interior view of the shank showing the work by Francisca García.







Emplazamiento en
Parque Almagro, Santiago,
8 al 14 de diciembre de 2000.
Almagro Park, Santiago,
December 8-14, 2000.

Vista general de la Sala 2 con las presentaciones del EIEI, ubicada dentro del edificio parcialmente desocupado en Valparaíso (Litografía Universo) donde se llevó a cabo el encuentro, 24 de marzo al 25 de abril de 2005.
General view of Room 2 of the IEIS exhibition, which took place inside a partially abandoned building in Vaparaiso (Litografía Universo), March 24 - April 25, 2005.


LA
RIQUEZA
IDIOTIZA



Emplazamiento en la Plaza
Colombia, Santiago,
19 al 24 de octubre de 1999.
Se aprecia la obra de Cristián Silva.
Plaza Colombia, Santiago, October
19-24, 1999. Exhibition
of the work by Cristián Silva.

Alfredo Jaar

Santiago, 1956. Vive y trabaja en Nueva York
Santiago, 1956. Lives and works in New York

"Lo que no es arte pensante, crítico, eso lo llamo decoración" (Jaar). Desmarcado de muchas de las temáticas locales, Jaar es un artista de circulación mundial. Desde sus inicios en Chile realiza un trabajo que convoca reflexivamente a la sociedad. Con un gran despliegue de medios, ha realizado intervenciones en lugares públicos de alto valor simbólico, instalaciones en museos y galerías, e incluso ha construido estos espacios (como en Suecia y Japón). Parte de su obra está destinada a enfrentar al espectador con escenas fugaces, ocultas, cegadoras, que lo hagan recuperar su capacidad de ver, atrofiada por el bombardeo de imágenes al que la sociedad de consumo lo somete. Otros asuntos que le han interesado son la marginalidad, la inmigración, el lugar del arte y su función ética. Uno de sus proyectos más elaborados, desarrollado entre 1994 y 2000, fue hacer visible la matanza de Ruanda. / CV

"Anything other than thinking, critical art, is decoration" (Jaar). Unaffected by many local issues, Jaar is an artist on the international circuit. Starting with his early work produced in Chile, his art reflects on society. Using a wide array of media, he has intervened in highly symbolic public space, made installations in museums and galleries, and even constructed these sorts of spaces (in Sweden and Japan). Part of his work aims to confront the viewer with fleeting, hidden, blinding scenes that allow the viewer to recover a capacity to see that has been atrophied by the bombardment of images that a consumer society imposes. He has also worked with issues of marginality, immigration, the place of art and its ethical function. One of his most involved projects, which he developed between 1994 and 2000, entailed making the massacre in Rwanda visible.





A Logo for America *(Un logo para América)*, 1987, animación digital (45 segundos), presentada en el Spectacolor Sign de Times Square, Nueva York. La obra corrige el uso del término América en Estados Unidos para llamar a ese país, ignorando al resto del continente. Col. Daros Foundation, Zurich.

A Logo for America, 1987, digital animation (45 seconds), presented at the Spectacolor Sign in Times Square, New York. The piece corrects the use of the term America in the United States, where it is used to refer to that country, ignoring the rest of the continent. Daros Foundation Collection, Zurich.



Estudios sobre la felicidad, 1979-1981, proyecto de 3 años de duración en Santiago para explorar los límites de lo que se podía decir o hacer durante la dictadura: signos urbanos invitaban a la gente a expresar sus opiniones sobre la felicidad, que eran recogidas en una instalación en el Museo Nacional de Bellas Artes. Col. particular, Madrid.
Studies on Happiness, 1979-1981, 3-year project in Santiago that explored the limits of what could be said and done during the dictatorship: Signs around the city invited people to express their opinions about happiness, and these opinions were later gathered in an installation at the Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. Private Collection, Madrid.



Rushes, 1986, intervención en la estación de la calle Spring en el metro de Nueva York (detalle): 81 impresiones digitales con imágenes de los mineros de Sierra Pelada, Brasil, y los precios del oro en diversos mercados mundiales, dimensiones variables.
Rushes, 1986, intervention in the Spring Street subway station in New York (detail): 81 digital prints with images of miners from Serra Pelada, Brazil, and the price of gold in several markets around the world, variable dimensions.



1+1+1, 1987, instalación en Documenta 8, Kassel: 3 cajas de luz con imágenes de niños indigentes, 3 marcos de oro: uno vacío, otro conteniendo marcos menores, y otro un espejo, 127 x 508 x 183 cm. Col. Art Institute of Chicago.

1+1+1, 1987, installation at Documenta 8, Kassel: 3 light boxes with images of impoverished children, 3 gold frames: one empty, one holding smaller frames, and one holding a mirror, 127 x 508 x 183 cm. Art Institute of Chicago Collection.



Out of Balance *(Fuera de balance)*, 1988, cajas de luz (46 x 243 x 23 cm c/u) con retratos de mineros de Sierra Pelada, Brasil, cuyos fondos han sido eliminados, dimensiones variables. La obra intenta sustraer a los personajes de una representación exótica, proponiendo "proyectarlos en un nuevo orden social". Col. particular, Londres.

Out of Balance, 1988, light boxes (46 x 243 x 23 cm each) with portraits of miners from Serra Pelada, Brazil. The backgrounds of the light boxes have been eliminated, variable dimensions. The piece attempts to remove the subjetcs from an exotic representation, and to "project them in a new social order". Private Collection, London.



Untitled ***(water)*** (*Sin título (agua)*), 1990, instalación en The New Museum of Contemporary Art, Nueva York: 5 cajas de luz dobles con fotos de las aguas frente a Hong Kong, al frente, y caras de *boat-people* vietnamitas, detrás; 25 espejos reflejan estas caras, junto con las imágenes de los propios espectadores, 117 x 1,127 x 71 cm.
Col. Museum of Contemporary Art, Montreal.
Untitled ***(water)***, 1990, installation at The New Museum of Contemporary Art, New York: 5 double light boxes with photographs of the waters in front of Hong Kong, in the front, and faces of Vietnamese *boat-people* in the back; 25 mirrors reflect these faces, along with the images of the viewers, 117 x 1,127 x 71 cm. Museum of Contemporary Art Collection, Montreal.

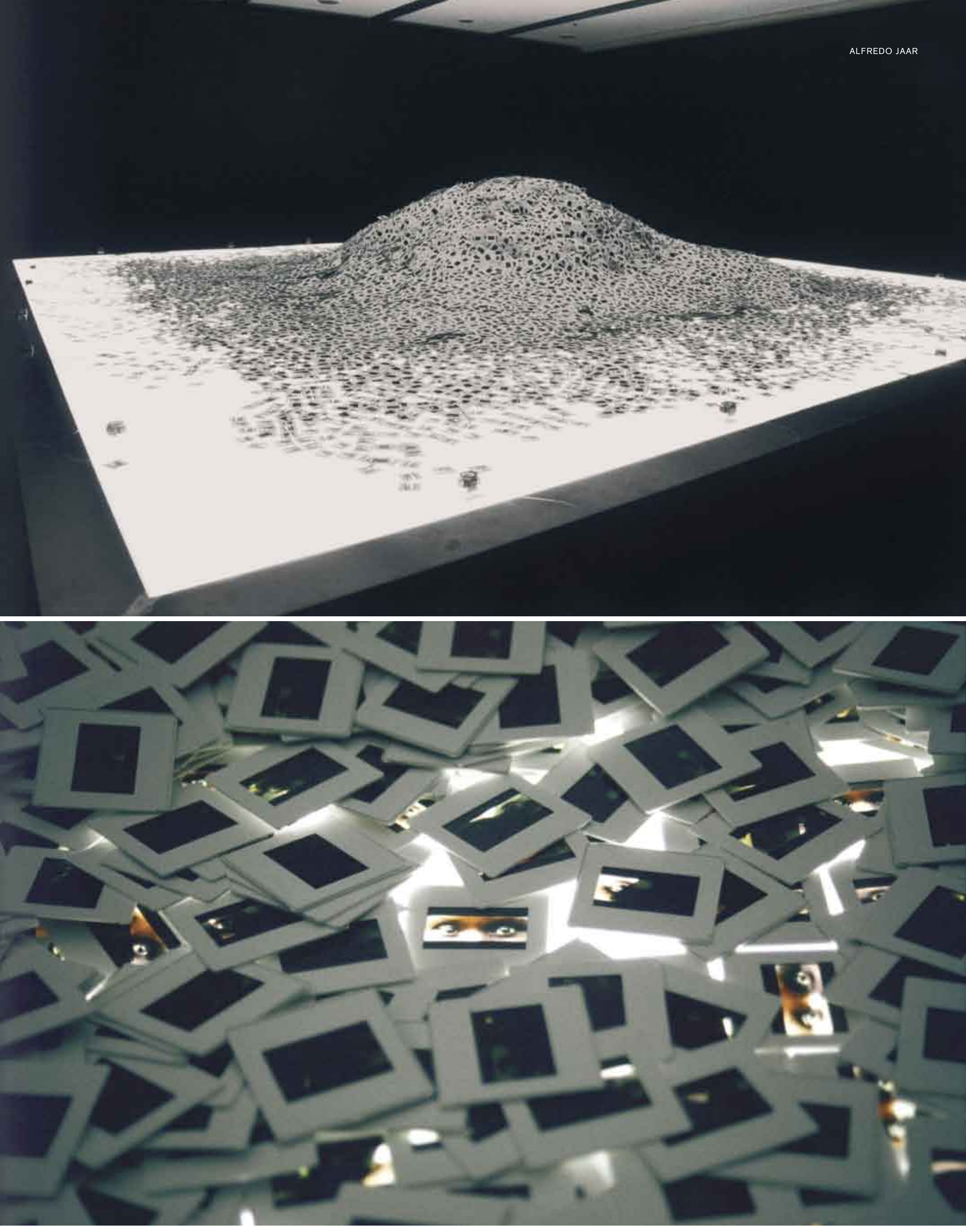


One Million Finnish Passports *(Un millón de pasaportes finlandeses)*, 1995, instalación en el Museo de Arte Contemporáneo, Helsinki: 1 millón de facsímiles de pasaportes, apilados tras un cristal de alta seguridad, 61 x 660 x 660 cm. La obra alude a la cantidad de inmigrantes que Finlandia recibiría si tuviera la misma política migratoria que la mayor parte de sus vecinos europeos, en vez de la muy restrictiva que mantiene. Fue destruida a petición de las autoridades de inmigración finlandesas.
One Million Finnish Passports, 1995, installation at the Museum of Contemporary Art, Helsinki: 1 million facsimiles of passports, piled up behind high-security glass, 61 x 660 x 660 cm. The piece refers to the number of immigrants that Finland would receive if it had the same immigration policy as most of its European neighbors, instead of the very restrictive one that it has. The piece was destroyed at the request of Finnish immigration authorities.



Real Pictures, 1995, instalación concebida como un memorial: cajas de archivo conteniendo fotos del genocidio en Ruanda, cada una con un texto en la tapa que describe la imagen que contiene y no puede ser vista, apiladas como módulos para formar columnas, cubos, muros y otras formas geométricas, dimensiones variables. Col. MUHKA, Amberes.
Real Pictures, 1995, installation conceived as a memorial: archival boxes with photographs of the genocide in Rwanda, each one with a text on the cover that describes the image it contains and which cannot be seen, piled up like modules to form columns, cubes, walls and other geometrical shapes, variable dimensions. MUHKA Collection, Antwerp.

The Eyes of Gutete Emerita *(Los ojos de Gutete Emerita)*, 1996, instalación: caja de luz de 458 cm con texto sobre el genocidio en Ruanda, mesa de luz, lupas, volumen compuesto por un millón de diapositivas idénticas con los ojos de la ruandense Gutete Emerita, quien vio el asesinato de su esposo y dos hijos, dimensiones variables. La obra alude al millón de muertes ocurridas allí en 1994.
Col. Museum of Fine Arts, Houston.
The Eyes of Gutete Emerita, 1996, installation: 458 cm light box with text about the genocide in Rwanda, light table, magnifying glasses, volume of one million of identical slides of the eyes of Rwandan Gutete Emerita, who witnessed the murder of her husband and two children, variable dimensions. The piece alludes to the million of people killed in Rwanda in 1994. Houston Museum of Fine Arts Collection, Houston.







Playground /Juego de niños (Para Salvador Allende), 1997. En este "anti-monumento", 12 caballetes son puestos a disposición de los niños en un terreno abandonado en Sant Boi, Barcelona, para que creen libremente. El artista no busca fomentar el culto a Allende sino "ofrecer un servicio público en homenaje a sus ideas sociales: creatividad, transparencia, democracia y participación pública". Dimensiones variables. Col. Ciudad de Sant Boi.

Playground /Juego de niños (For Salvador Allende), 1997. In this "anti-monument", 12 easels are made available to children in an abandoned lot in Sant Boi, Barcelona, and they create freely. The artist does not seek to foment the cult to Allende, but to "offer a public service in honor of his social ideas: creativity, transparency, democracy and public participation". Variable dimensions. Ciudad de Sant Boi Collection.



Emergencia, 1998, instalación: estanque metálico con agua, modelo en fibra de vidrio del mapa de África en escala 1:1’000,000, motor, sistema hidráulico, 750 x 700 x 90 cm. Cada 10 minutos el mapa emerge por pocos segundos para volver a sumergirse, en referencia a la muy esporádica presencia del continente en los medios de difusión masiva. Col. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León.
Emergencia, 1998, installation: metal pool with water, fiberglass model of the map of Africa in a scale of 1:1’000,000, motor, hydraulic system, 750 x 700 x 90 cm. Every 10 minutes, the map emerges for a few seconds only to be submerged again, in reference to the very sporadic attention given Africa in the mass media. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León Collection, León.



The Skoghall Konsthall, 2000. El artista diseñó y construyó el primer centro de arte contemporáneo para ese pequeño pueblo en Suecia. Allí se encuentra la mayor fábrica de papel del mundo, que ha levantado buena parte de la infraestructura de la ciudad, con excepción de un centro de arte. La *Konsthall*, hecha en su totalidad con papel producido en la fábrica, fue inaugurada con una muestra de jóvenes artistas suecos curada por Jaar, y quemada 24 horas después. La intervención procuraba ofrecer un vistazo del arte contemporáneo a la comunidad, estimulándola a crear su propio centro.

The Skoghall Konsthall, 2000. The artist designed and constructed the first center for contemporary art for this small town in Sweden, where the largest paper factory in the world is located. The factory has built most of the city's infrastructure, but not an art center. The Konsthall, made entirely out of paper produced in the factory, opened with a show of young Swedish artists curated by Jaar, and was then burned down 24 hours later. The intervention wanted to offer the community just a glimpse of contemporary art, encouraging it to create its own art center.



La Nube, 2000, intervención pública en el Valle del Matador, Tijuana, en la frontera entre México y los Estados Unidos. La obra ofreció un espacio de duelo a los familiares de aproximadamente 3,000 personas que murieron en los últimos 10 años tratando de cruzar la frontera. Se interpretó música clásica a ambos lados, la que fluyó libremente entre los dos países, al revés de lo que sucede con la gente. Después se leyó poesía y se guardó un minuto de silencio. Finalmente, la "nube" se abrió, liberando 3.000 globos que el viento llevó a México, de vuelta a casa.

La Nube/The Cloud, 2000, public intervention at Valle del Matador, Tijuana, Mexico-USA border. The work offered a space of mourning for the relatives of approximately 3,000 people who died in the last 10 years trying to cross the border. Classical music was played at both sides, flowing freely between the two countries, unlike people. Then poetry was read, and a minute of silence was observed. Finally the "cloud" opened up and 3,000 balloons were released. The wind took them home, to Mexico.



Lament of the Images *(Lamento de las imágenes)* (primera versión), 2002, instalación en la Documenta 11, Kassel, dimensiones variables. Tras leer 3 textos iluminados de David Levi Strauss sobre el creciente control sobre las imágenes ejercido por las corporaciones y los gobiernos, los espectadores recorren un pasillo oscuro hasta acceder a un espacio vacío donde los ciega una gran pantalla iluminada.

Lament of the Images (first version), 2002, installation at Documenta 11, Kassel, variable dimensions. After reading 3 illuminated texts composed by David Levi Strauss on the growing corporate and government control of images, the viewers go down a dark passageway until reaching an empty space where they are blinded by a large light screen.

Every day in Africa alone, AIDS kills 6,575 people. Another 9,315 are infected with the HIV virus and 1,400 newborn babies are infected during childbirth, EVERY DAY. 28.2 million Africans have HIV or AIDS and the disease has so far killed more than 17 million people in the world's poorest continent. There are more than 11 million AIDS Orphans in Africa today. They will be 20 million by the year 2010 if we do not act NOW.

< >

www.projectemergencia.net, 2003, sitio en la red acerca del impacto del SIDA en África, creado por el artista.
www.projectemergencia.net, 2003, website created by the artist on the impact of AIDS in Africa.

Voluspa Jarpa

Rancagua, 1971. Vive y trabaja en Santiago
Rancagua, 1971. Lives and works Santiago

Ante la pregunta por la representación, Jarpa desarrolla una obra conceptual que adquiere un cariz político cuando reflexiona sobre los monumentos históricos o los símbolos nacionales. A partir del cuestionamiento sobre el marco –encuadre y límite entre ficción y realidad—, concretiza la tensión entre interior y exterior, entre la idea y su imagen (variando en torno a Kosuth). La artista transforma la vivienda de emergencia (mediagua) en el emblema del límite de lo habitable, al confrontar su imagen con paisajes inhóspitos (glaciares, desiertos, sitios eriazos de la ciudad) y reconstruirla en el interior de una galería. Su pintura amplía el género hacia objetos (marcos, maquetas, casas) y soportes inusuales de grandes dimensiones (frazadas de felpa, telas estampadas, banderas). Esto se manifiesta también en la técnica, donde la mancha se traduce en píxeles y el realismo –a la manera de Chuck Close— exhibe su artificio. / CV

Faced with the question of representation, Jarpa's conceptual work becomes political when it reflects on historical monuments and national symbols. Questioning the idea of the frame —limit between fiction and reality—, she materializes the tension between interior and exterior, between an idea and its image (variations on Kosuth). The artist turns precarious housing (the shack) into a symbol for the limits of inhabitability, whose image she then confronts with inhospitable landscapes (glaciers, deserts, vacant lots in the city) and reconstructs inside a gallery. Her painting expands into the realm of objects (frames, models, houses) and unusual, large-scale supports (plush blankets, printed fabrics, flags). Volupsa's technique turns blotches into pixels and, like Chuck Close, she shows realism's artifice.



La silla de Kosuth, 1997, instalación: casa de madera y cuadro, dimensiones variables.
Kosuth's Chair, 1997, installation: wooden house and painting, dimensions variable.



Informe Balmes + Jarpa,
2001, óleo sobre bandera
de Chile, 300 x 400 cm.
Balmes + Jarpa Report,
2001, oil paint on Chilean flag,
300 x 400 cm.





De la serie ***Emblemas histéricos***, 2001, óleo sobre bandera de Chile, 150 x 450 cm.
From the ***Hysterical Emblems*** series, 2001, oil paint on Chilean flag, 150 x 450 cm.

De la serie ***Histeria privada / historia pública***, 2002, óleo sobre bandera de Chile, 300 x 300 cm. Col. Galería Gabriela Mistral, Santiago.
From the ***Private Hysteria/Public History*** series, 2002, oil paint on Chilean flag, 300 x 300 cm. Galería Gabriela Mistral Collection, Santiago.

Juan Pablo Langlois Vicuña

Santiago, 1936. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1936. Lives and works in Santiago

Le interesa relacionar temas, materiales y procesos de la cultura popular. Utilizando elementos producidos industrialmente —como el papel de baja calidad en el que se imprime la prensa escrita y bolsas plásticas para guardar la basura—, crea desde mangas de plástico de gran longitud rellenas de papel de periódico, a objetos y figuras humanas del mismo material a escala 1 a 1. Éstas últimas "han sido representadas en el instante en que son sometidas al vértigo de las fuerzas que rigen la erótica escatológica de la carne y toda su irreversible decadencia y corrupción" (Machuca). Su trabajo comprende la práctica del arte como un ejercicio conceptual —que en ocasiones toma una orientación lúdica— que permite pensar la autorreflexividad del lenguaje. Marca un punto de referencia para la Avanzada por el quiebre que produce su obra en relación a la institucionalidad cultural y a la inclusión del objeto cotidiano en el arte. / JD

He attempts to construct relationships between various concerns, materials and processes of popular culture. He uses industrial materials (the cheap paper used for newspapers and plastic trash bags, for instance) to create long plastic tubes filled with newspaper as well as life-sized objects and human figures. These last pieces "have been represented at the moment that they are subject to the dizziness of the powers that rule the erotic scatology of the flesh and its irreversible decline and corruption" (Machuca). He understands the practice of art as a sometimes playful conceptual operation that makes it possible to conceive the self-reflexive nature of language. His work is a crucial precursor to the *Escena de Avanzada* because it represents a break with cultural institutionality and because it places everyday objects in art.



Miss corazones pescados,
1992-1995, 36 fotocopias láser, papel encolado, pintura y plasticina, 250 x 300 x 125 cm.
Miss Caught Hearts, 1992-1995, 36 laser photocopies, glued paper, painting and plasticine, 250 x 300 x 125 cm.



Escenas de caza (detalle), 1995, instalación: fotocopias láser, fotografía, papel encolado, madera, pasto natural y tierra en bolsas de plástico, 300 x 1,500 x 300 cm. Col. Museo de Artes Visuales, Santiago.
Hunting Scenes (detail), 1995, installation: laser photocopies, photograph, glued paper, wood, natural grass and soil in plastic bags, 300 x 1,500 x 300 cm. Museo de Artes Visuales Collection, Santiago.



Mi ropa, la de otros, la de muchos, 1997, instalación: papel encolado, ropa, pintura acrílica sobre muro, dimensiones variables.
My Clothes, Those of Others, Those of Many, 1997, installation: glued paper, clothes, acrylic paint on wall, dimensions variable.



Papeles ordinarios (detalles).
Ordinary Papers (details).



Papeles ordinarios (detalle), 2005, papel de diario, estructura de alambre, cola fría, pelo, dimensiones variables, esculturas a escala humana.
Ordinary Papers (detail), 2005, newspaper, wire structure, glue, hair, dimensions variable, sculptures on a human scale.

Pablo Langlois

Santiago 1964. Vive y trabaja en Santiago
Santiago 1964. Lives and works in Santiago

El género pictórico es el origen vaciado de su obra. A través de la cita y la parodia, Langlois revisa la historia del arte con una mirada deconstructiva. Tras repetir el gesto académico de pintar un modelo, procede a fragmentar el soporte de la tradición, luego lo reúne en un "procedimiento reconstructivo agresivamente informal" (Machuca), cosiendo trozos de tela sobre otros, pegando fotografías, de tal manera que el resultado es un *collage*. Esta lectura de la historia de la pintura se expande a los lugares de su exposición y a su receptor. Tanto *Día* como en *Los caminos de la virtud*, son instalaciones que ponen en abismo el ritual y la institución del género pictórico, al mismo tiempo que problematizan su anacronismo. / CV

The pictorial genre is the hollowed origin of his work. Through citation and parody, Langlois reviews the history of art from a deconstructive perspective. After repeating the academic gesture of model painting, he splitters the traditional support and then binds it in "an aggressively informal reconstructive procedure" (Machuca), which consists of sewing parts of the canvas together and gluing on photographs to produce a collage. This reading of the history of painting is brought to exhibition spaces and, indeed, to the viewer. Both *Día (Day)* and en *Los caminos de la virtud (Paths of Virtue)* question the ritual and the institution of the pictorial genre while problematizing its outdatedness.

Día, 1999-2000, intervención en las salas de la colección permanente de pintura chilena en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. Vista de la Sala Colonial. El artista y un ayudante visitaron con regularidad estas salas durante 4 meses, tomando notas de todo lo que acontecía: el tiempo dedicado por los visitantes a contemplar un cuadro, sus comentarios, las visitas de escolares... Estos hechos fueron resumidos en textos enmarcados que, junto con noticias de la prensa presentadas de igual modo, se colocaron junto a los cuadros.
Day, 1999-2000, intervention in the exhibition rooms housing the permanent collection of Chilean paintings in the Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. View of the Colonial Gallery. The artist and an assistant visited these rooms regularly over the course of 4 months, taking notes about everything that happened: the time taken by visitors to contemplate a painting, their comments, visits made by school children... This data was synthesized and reproduced in framed texts that, along with press items presented in the same manner, were hung alongside the paintings.


El día 20 de septiembre, se pudo ver en la portada de un periódico la fotografía de un ex-general detenido en un hospital institucional. Encuadrado en plano americano y en una atmósfera azul, mostraba, afirmando con ambas manos a la altura de su pecho, una carta de gran tamaño enviada por otro ex-general -también detenido- a 14 horas de vuelo de distancia.



Día. Intervención en *La carta de amor*, de Pedro Lira.
Day. Intervention in *La carta de amor* (The Love Letter), by Pedro Lira.



La caminos de la virtud, 1998, instalación que ocupó todo el espacio de la Galería Posada del Corregidor, Santiago: pinturas basadas en detalles de la pintura religiosa de los siglos XVII y XVIII (época en que se construyó el edificio de la galería), dispuestas de modo excéntrico, repisas con datos estadísticos sobre el número de visitantes, fotos recortadas de éstos mostrando sólo la parte inferior de sus cuerpos, texto en alambre.
Paths of Virtue, 1998, installation that occupied the entire space of Galería Posada del Corregidor: paintings based on details from religious art from the 17th and 18th centuries (the period in which the building housing this gallery was constructed), hung in an eccentric manner, shelves with statistical data about the number of visitors, photographs of visitors showing only the bottom half of their bodies, text in wire.



La caminos de la virtud (detalle).
Paths of Virtue (detail).

Cristóbal Lehyt

Santiago, 1973. Vive y trabaja en Nueva York
Santiago, 1973. Lives and works in New York

Trabaja a partir de la problematización y desmantelamiento de las estructuras del poder. A través de una mirada crítica al control institucional y a la forma en que éste responde a la política y la sociedad, Lehyt realiza instalaciones en las que revela una iconografía de la violencia cuyas manifestaciones pueden ser explícitas o implícitas. Con sus proyecciones de diapositivas, fotografías o simples dibujos sobre pared, el artista se apropia de imágenes provenientes de la prensa y la televisión, resignificando su contenido. Una de las imágenes elegidas para *Pared* y *Arrest*, es la del *ground zero* en Nueva York. En ambas obras, Lehyt compara el poder de la imagen y del desastre causado por la caída de las Torres Gemelas, con la imagen de una escuela militar en Santiago que cita el inicio de la dictadura militar en Chile, el 11 de septiembre de 1973. / JD

His work is based on problematizing and disassembling power structures. Through a critical look at institutional control and how it relates to politics and society, Lehyt makes installations that expose an iconography of violence, whether explicit or implicit. In his slide projections, photographs and wall drawings, he appropriates images taken from the press and television, resignifying their content. One of the images selected for *Pared (Wall)* and *Arrest* is New York's ground zero. In both pieces, Lehyt compares the power of the image and the disaster caused by the fall of the Twin Towers with an image of a military academy in Santiago that alludes to the beginning of the military dictatorship in Chile on September 11, 1973.



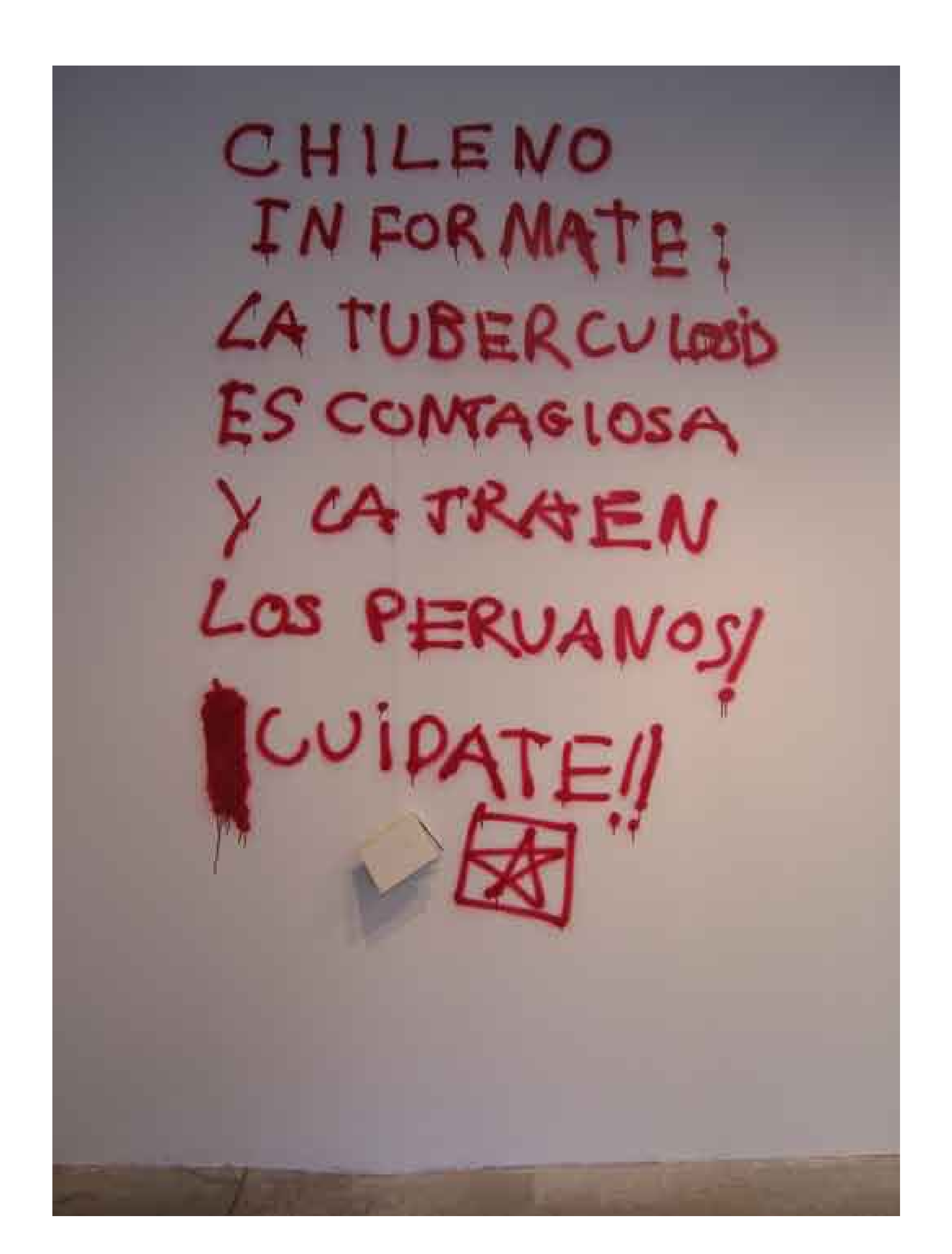
Dibujos, 2003, instalación en Jendela Visual Art Space, Singapur: dibujos sobre el muro basados en la proyección de diapositivas enviadas por el artista, hechos por quienes instalan la muestra y escogen libremente donde situarlos, dimensiones variables.
Drawings, 2003, installation in Jendela Visual Art Space, Singapore: wall drawings based on projection of slides sent by the artist. Drawings from the slides were made by exhibition installers, who also chose where to place them. Dimensions variable.

***Arrest** (Arresto)*, 2003, instalación en el Whitney Museum of American Art, Nueva York: dibujos en tinta sobre pared basados en noticias en la prensa de Estados Unidos, repisa de madera, textos sobre papel descriptivos de los dibujos, proyección de diapositivas que muestran la plataforma para ver *ground zero* en Nueva York, y una foto no autorizada de una escuela militar en Santiago, dimensiones variables.
Arrest, 2003, installation at the Whitney Museum of American Art, New York: ink wall drawings based on news items from the American press, wooden shelf, descriptive texts about the drawings, slide projection showing the ground zero platform in New York and an unauthorized photograph of a military school in Santiago.



Malvinas, 1999, instalación en el Laboratorio de Arte Contemporáneo, Caracas: plexiglás con incisiones, luces, dimensiones variables.
Malvinas, 1999, installation at the Laboratorio de Arte Contemporáneo, Caracas: etched plexiglass, lights, dimensions variable.

Tarea, 2005, instalación en Momenta Art, Nueva York, que reproduce un *graffiti* de Santiago: pintura *spray* sobre muro y libro "tarea", en el cual se encuentran imágenes relacionadas con el norte de Chile y su historia, entre ellas la foto reciente en un diario del *graffiti* original.
Homework, 2005, installation at Momenta Art, New York, that reproduces a graffiti in Santiago: graffiti and the book *"tarea"*, where images related to the north of Chile and its history can be found, including the recent photograph taken from a newspaper which shows the original graffiti in Santiago.





Pared, 2002, instalación en la Kunsthalle Exnergasse, Viena: muebles y objetos de las oficinas del lugar dispuestos como una pared que obstruye el ingreso a la sala de exposición; al otro lado, dibujos sobre esta estructura y proyección de diapositivas del *ground zero* en Nueva York y de una foto no autorizada de una escuela militar en Santiago, 1,800 x 250 cm aproximadamente.
Wall, 2002, installation at the Kunsthalle Exnergasse, Vienna: wall structure, made from Kunsthalle office furniture and objects, blocking entry into the exhibition room; drawings mounted on the other side of this wall structure and a projection of slides of ground zero in New York and an unauthorized photograph of a military school in Santiago, approximately 1,800 x 250 cm.



Carlos Leppe

Santiago, 1952. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1952. Lives and works in Santiago

Protagonista de la Escena de Avanzada, hizo ingresar temas y medios radicales a la historia del arte chileno. El cuerpo, mediatizado por la fotografía y el video, pero también expuesto en la simultaneidad del *happening*, relativiza el discurso de la identidad, que se manifiesta problemáticamente a través del cuerpo sexual violentado, del cuerpo textual horadado y del cuerpo social coartado. Su trabajo de arte es la exhibición de la metamorfosis, del travestismo mediante el ejercicio de alteración de la superficie (maquillaje, yeso, piel), resistiendo "toda aproximación hermenéutica de un cuerpo" (Richard). La potencia significante de los elementos utilizados en sus obras proviene de múltiples campos de referencia: el biográfico (expresado con la presencia de la madre y de la infancia), el político, el cotidiano, la historia del arte y el psicoanálisis. / CV

A major figure in the *Escena de Avanzada*, he brought radical issues and media to the history of Chilean art. Mediated by photography, video, and also displayed in the simultaneity of the happening, the body relativizes the discourse of identity, which is manifest problematically through the sexually violated body, the perforated textual body and the confined social body. His artwork is the exhibition of metamorphosis, of cross-dressing through altering the surface (make-up, plaster, skin). He resists "any hermeneutic approach to a body" (Richard). The significant power of the elements he uses comes from many fields of reference: biography (expressed in the mother and in childhood), politics, daily life, the history of art, and psychoanalysis.



El día que me quieras, 1981, *performance* y video-*performance*, Galería Sur, Santiago. Durante 45 minutos el artista desarrolla varias actividades consecutivas: mece en sus brazos un monitor que reproduce un video de su madre hablando, canta, recita, posa como Carlos Gardel… Col. Patricio Marchant, Santiago.

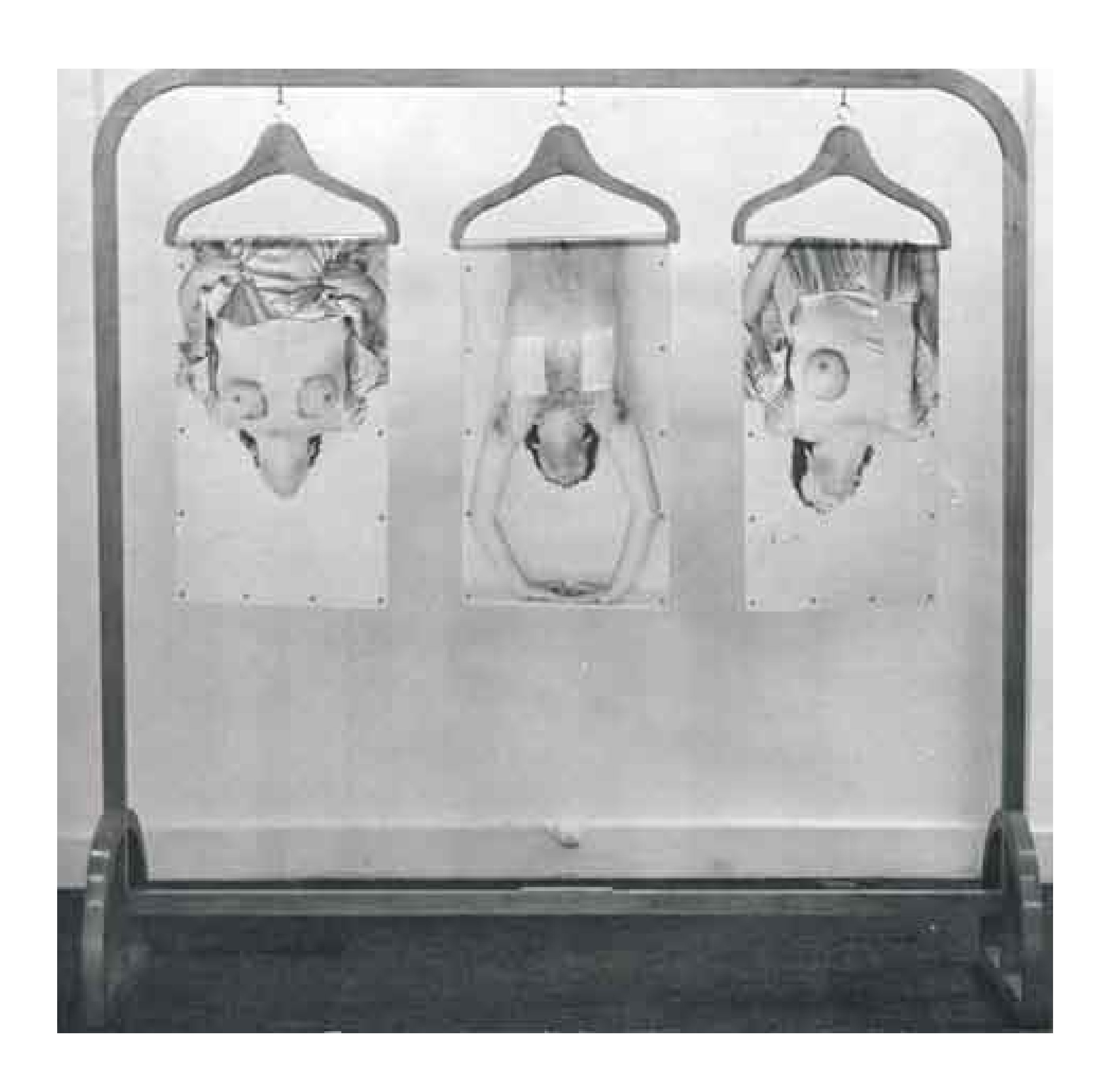
The Day That You Love Me, 1981, performance and video-performance, Galería Sur, Santiago. For 45 minutes, the artist performs various sequences of tasks: he rocks in his arm a monitor showing a video of his mother speaking, he sings, he recites, he poses like Carlos Gardel… Patricio Marchant Collection, Santiago.

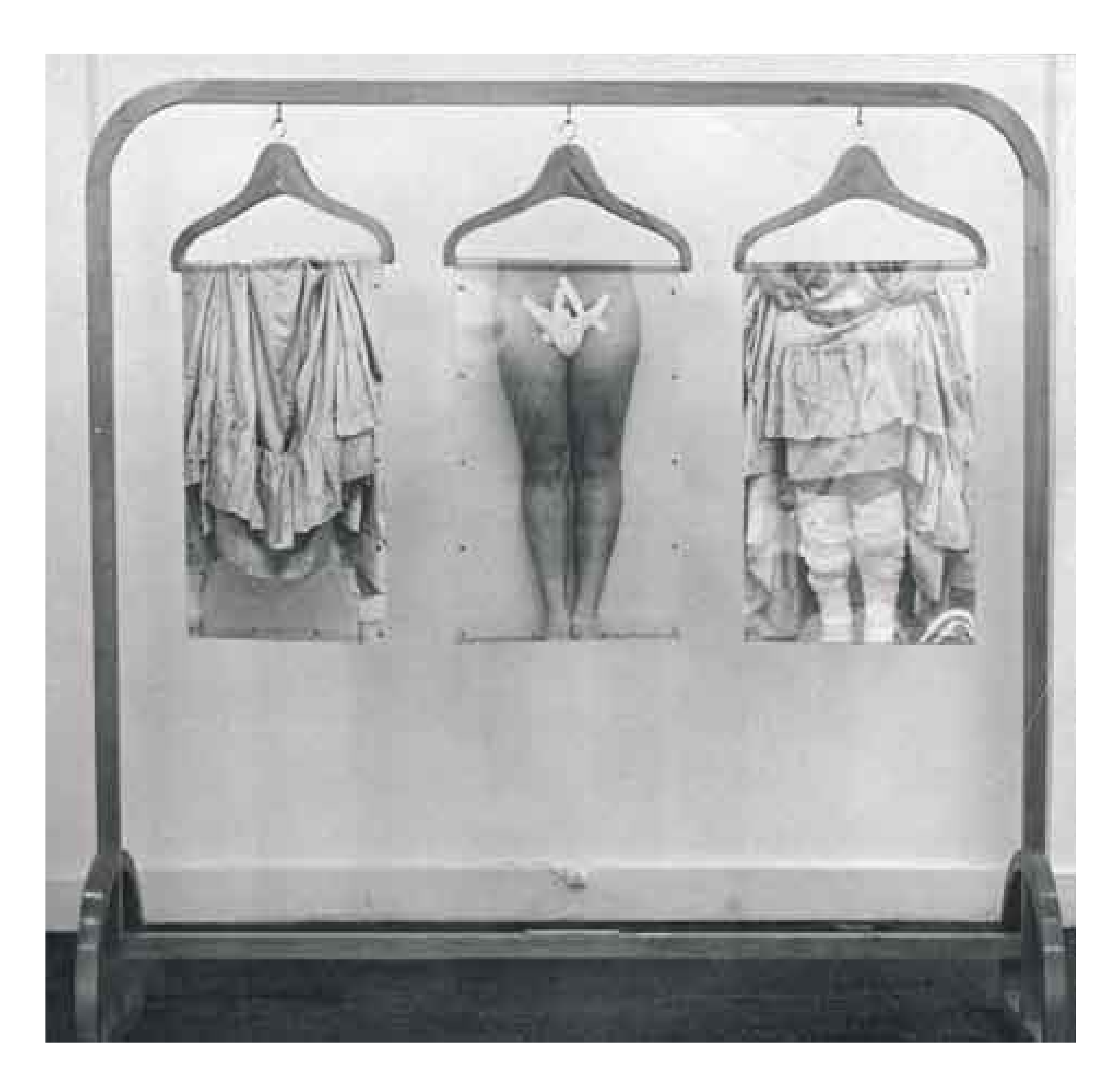




Happening de las gallinas (titulado originalmente *El día de mi madre*), 1974, *performance*-instalación, Galería Carmen Waugh, Santiago: gallinas de yeso sobre plintos y en el suelo, huevos blancos, armario, cello, plumas blancas cubriendo el cristal a la entrada de la galería. El artista, sentado en una silla adaptada como costurero y llena de huevos, se colocó una corona fúnebre de cardos morados y hojas plateadas en el cuello y comió huevos cocidos mientras se oía una grabación del cantante Ramón Aguilera interpretando *El día de mi madre*. El público, en forma inesperada, arrasó con todos los objetos.

Hens' Happening (originally called *My Mother's Day*), 1974, performance-installation, Galería Carmen Waugh, Santiago: plaster hens on plinths and floor, white eggs, closet, cello, white feathers covering the window at the gallery entrance. Seated in a tailor's chair full of eggs, the artist wore a funeral crown of purple thistle and silver leaves on his neck. He ate cooked eggs while a recording of singer Ramón Aguilera singing *The Day of My Mother* was heard. Unexpectedly, the viewers cleared up all the objects.

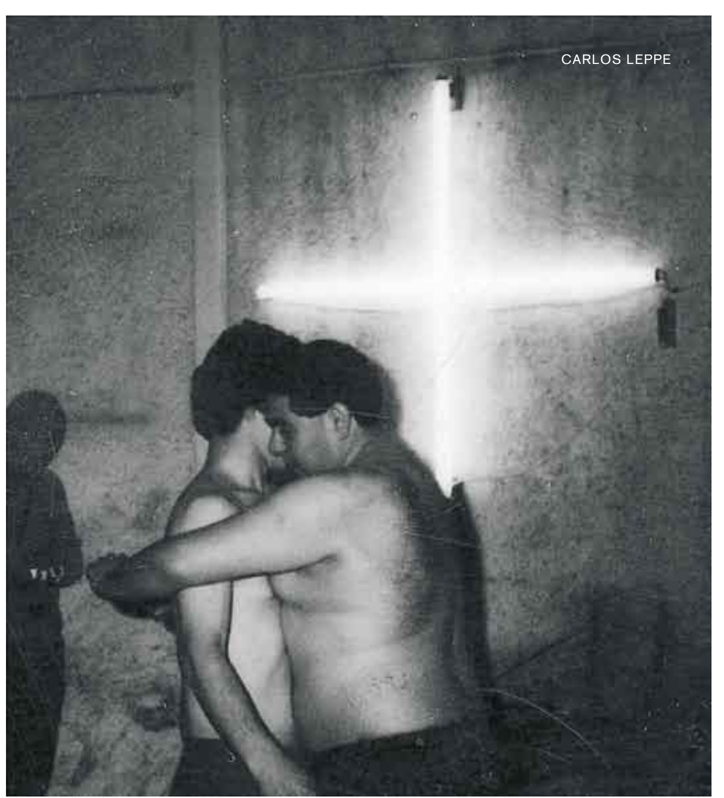




El perchero, 1975, instalación: 6 fotografías b/n, metacrilato, madera de lingue, bronce. Col. Galería Franco Toselli, Milán.
The Hanger, 1975, installation: 6 black and white photographs, methacrylate, lingue wood, bronze. Galería Franco Toselli Collection, Milan.





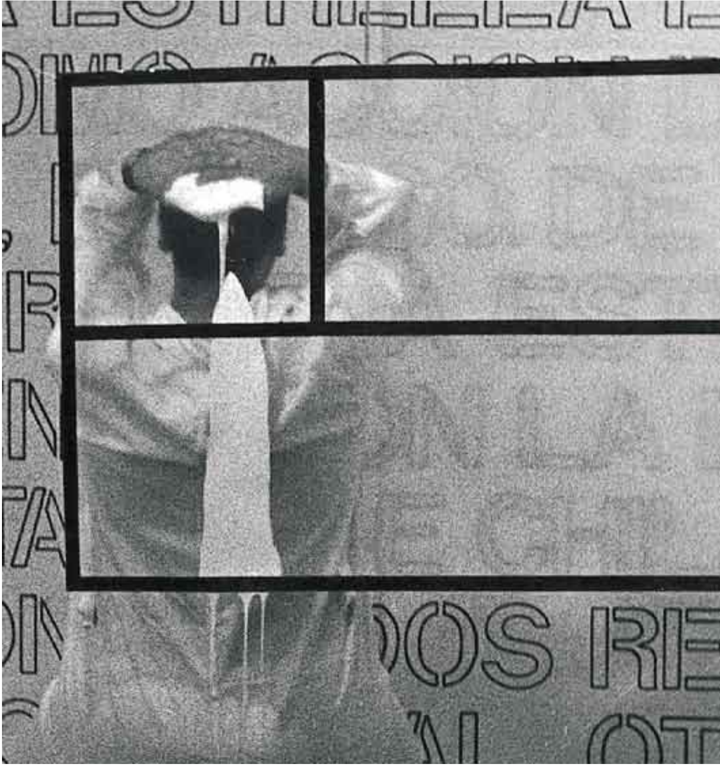


Prueba de artista, 1978, *performance* junto con Marcelo Mellado, Taller de Artes Plásticas, Santiago. Enmarcados por un signo más y un signo menos en neón, Leppe entintó en su pecho desnudo la palabra “activo” y la grabó sobre el pecho de Mellado mediante un abrazo. La acción se invirtió después: Mellado hizo de “piedra litográfica” y Leppe de soporte. En un muro, sobre una escalera, un monitor tapado con un paño blanco pasaba programación regular de la TV chilena.
Artist’s Test, 1978, performance with Marcelo Mellado, Talller de Artes Plásticas, Santiago. Framed by neon plus and minus signs, Leppe stained the word “active” on his bare chest and imprinted it on Mellado’s chest through an embrace. Later, the action was reversed: Mellado was the “lithographic stone” and Leppe the support. On a wall, over a stairway, a monitor covered with a white cloth played regular Chilean television.

Reconstitución de escena (detalle), 1977, instalación en Galería Cromo, Santiago: fotos de *performance*, fotos varias, fotocopias, radiografía, cobre, masa cruda, barro, gasa, lana, plomo, perdigones, hule, piedra, ramas, otros materiales naturales, materiales asépticos, focos fluorescentes y de luz-día.
Scene Reconstitution (detail), 1977, installation at the Cromo Gallery, Santiago: photos of performance, various photos, photocopies, x-ray picture, copper, raw dough, mud, gauze, wool, lead, pellets, oilcloth, stone, branches, other natural materials, aseptic materials, daylight and fluorescent light bulbs.



1919-1979. La estrella, 1979, Galería CAL, Santiago, *performance*-instalación. En alusión al 60 aniversario de la tonsura de Duchamp, Leppe, vestido de blanco, tras reproducir en audio un texto de Nelly Richard, se hizo tonsurar una estrella que hizo coincidir con el cuadrado donde aquélla figura en la bandera de Chile, en un dibujo en material transparente situado frente al público. Presionó sobre el cuadrado una bolsa de pintura blanca, que reventó chorreando su cabeza y la bandera. Entonces se vendó la cabeza, y la estrella y los colores nacionales fueron proyectados sobre él. En los muros había un texto sobre la coincidencia y la historia, otro que decía "La bandera de Chile, superficie blanca" junto a una enseña de hule blanco, y otro que decía "La bandera de Chile, superficie transparente", junto a la demarcación de una bandera ausente. El artista concluyó borrando los textos y recogiendo los materiales. A la salida, el público fue confrontado con su propia imagen en un monitor en circuito cerrado.
1919-1979. The Star, 1979, Galería CAL, Santiago, performance-installation. In reference to the 60th anniversary of Duchamp's tonsure, Leppe, dressed in white, after an audio reproduction of a text by Nelly Richard was played, shaved a star like the one on the Chilean flag on his head and then placed it in the square where the star appears on that flag, outlined on a drawing with transparent material in front of the audience. He then pressed a bag of white paint on the flag's square, bursting the bag and causing paint to drip down on his head and the flag. Then he put bandages around his head and the star and the Chilean national colors were projected on him. On the walls there was a text on coincidence and history, and one that said "Chile's flag, white surface" next to a white plastic banner, and another that said "Chile's flag, transparent surface," next to an outline of a missing flag. The artist ended by erasing the texts and collecting the materials. At the exit, the viewers were confronted by their own image on a closed circuit television.



Mambo número ocho de Pérez Prado, 1982, *performance*, baños del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Bienal de París (detalles). El artista entró vestido de frac y maquillado como Carlos Gardel, dispuso varios objetos en el suelo, entre ellos un montón de cabello coronado por una virgen de yeso y un lavatorio con agua y jabón y leyó a gritos en mal francés un relato sobre una travesía suya por Los Andes. Se desvistió, quedando en ropa interior femenina, se afeitó los vellos, se puso un penacho con los colores nacionales chilenos y bailó hasta caer el *Mambo número ocho*. Sentado, comió jadeante una torta mientras leía un texto ininteligible, hasta que vomitó cantando el himno nacional de Chile. Salió del baño gateando, pasando frente a cuadros famosos llamando a su madre, hasta llegar a una grabadora que reproducía la voz de ella cantando el tango *El día que me quieras*. Manuel Cárdenas y Juan Domingo Dávila acompañaron al artista durante el *performance*.
Mambo Number Eight by Pérez Prado, 1982, performance, bathrooms at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris Biennial (details). The artist came in wearing a tuxedo and made up like Carlos Gardel. He placed various objects on the floor, including a pile of hair with a plaster virgin on top, as well as a container with soap and water. In poor French, he shouted out a story about his experience crossing the Andes. He undressed, remaining on women underwear. He shaved his body hair, put on a feathered headdress with the Chilean colors, and danced *Mambo Number Eight* until he collapsed. Seated and breathless, he ate a cake while reading an unintelligible text, until he vomited singing the Chilean national anthem. He crawled out of the bathroom, passing famous paintings while calling his mother, until reaching a tape recorder that reproduced her voice singing the tango *El día que me quieras (The Day that You Love Me)*. Manuel Cárdenas and Juan Domingo Dávila accompanied the artist throughout the performance.





Sala de espera, 1980, video-*performance*-instalación, Galería Sur, Santiago: 3 monitores sobre 3 mesas de hospital reproducían 3 videos, titulados *Las cantatrices*, donde el artista cantaba 3 óperas distintas, enyesado de 3 formas diferentes, maquillado teatralmente, y, en uno de los videos, con un *forceps* en la boca. Otro monitor sobre una mesa de hospital presentaba un video de la madre de Leppe narrando su nacimiento, mientras otro mostraba programación regular de la televisión nacional, y una foto del artista con su madre era proyectada sobre el muro. Había además un monitor simulado en barro y paja sobre el suelo, con la imagen de una virgen, flores de plástico y luces en su interior, bolsas plásticas con pasto y luces de neón.
Col. Eugenio Dittborn, Justo Pastor Mellado, Teresa Simonetti, Santiago.

Waiting Room, 1980, video-performance-installation, Galería Sur, Santiago: 3 monitors on 3 hospital tables showing 3 videos entitled *The Singers*, where the artist –plastered in 3 different ways— sang 3 different operas while wearing theater make-up. In one of the videos he has forceps in his mouth. Another monitor on a hospital table showed a video of Leppe's mother narrating his birth, while another showed regular Chilean television. A photograph of the artist with his mother was projected on the wall. There was also a fake monitor made out of mud and straw on the floor, with the image of a virgin, plastic flowers, plastic bags with grass and neon lights inside. Eugenio Dittborn, Justo Pastor Mellado, Teresa Simonetti Collections, Santiago.







Sala de espera
(detalles del video *Las cantatrices*).
Waiting Room
(details from the video *The Singers*).



Siete acuarelas, 1987, *performance*, Círculo de Bellas Artes, Madrid. El artista, usando gafas oscuras, dispone una cruz y una T de neón, una silla, botellas con pigmento, gasa, vendas, lavatorios… para luego utilizarlos mientras habla, recita, murmura, canta, gesticula, bebe en un zapato, etc.
Seven Watercolors, 1987, performance, Círculo de Bellas Artes, Madrid. Wearing dark glasses, the artist laid out a cross and a neon T, a chair, a bottle containing pigment, gauze, bandages, jars… which he later used while he spoke, recited, murmured, sang, gesticulated, drank from a shoe, etc.

La escuela, 1982, *performance* en una escuela, Bienal de Trujillo. El artista, con lentes oscuros, entró acompañado de un joven de rasgos indígenas y un perro, a manera de lazarillos. En la pizarra, escrito en quechua y español, había un texto sobre un hombre que vivía y dormía sobre una piedra; frente a ella, una silla con una piedra encima. Leppe desplegó trapos, botellas, cruces y otros objetos sacados de su maleta y se sentó sobre la piedra, guiado por su acompañante, que al parecer le susurraba instrucciones al oído. De pie, mostró sus "mercaderías" y explicó cómo había llegado hasta allí. Después se peinó con agua, cenizas y cabellos ajenos, lloró, profirió un aullido y se orinó en los pantalones. Antes de salir, amarró al perro a una pata de la silla.
The School, 1982, performance at a school, Trujillo Biennial. Wearing dark glasses, the artist came in accompanied by a young indigenous-looking man and a dog like blind persons' guides. On the blackboard, in Quechua and Spanish, there was a text about a man who lived and slept on a stone. In front of the blackboard was a chair with a stone on top. Leppe displayed rags, bottles, crosses and other objects from his suitcase and sat down on the stone, led by his companion, who seemed to whisper instructions in his ear. Standing, he showed his "merchandise" and explained how he had arrived there. Then he combed water, ashes and other people's hair through his own hair; he then cried, howled and urinated in his pants. Before leaving, he tied the dog to the leg of a chair.















Cegado por el oro, 1998, ambiente en Galería Tomás Andreu, Santiago: óleo sobre tela, *collage*, fotos, *assemblage*, gráfica, mármol, tela, terciopelo, seda, alfombra, gasa, té, yeso, oro, polvo de mármol, objetos antiguos, papel, plomo, cera, brea, esmalte, aceite, cal, ramas sobre soportes de dimensiones variables, focos. Col. particulares, Barcelona, Buenos Aires, Milán, Roma, Santiago y Sao Paulo.

Blinded by Gold, 1998, environment at the Tomás Andreu Gallery, Santiago: oil on canvas, *collage*, photos, *assemblage*, graphics, marble, fabric, velvet, silk, rug, gauze, tea, plaster, gold, marble dust, antique objects, paper, lead, wax, tar, enamel, oil, lime, branches on different sized supports, light bulbs. Private Collections, Barcelona, Buenos Aires, Milan, Rome, Santiago and Sao Paulo.



Livia Marín

Santiago, 1973. Vive y trabaja en Londres

Santiago, 1973. Lives and works in London

Recupera objetos de uso cotidiano para realizar con ellos un traspaso escultórico. Sus trabajos privilegian un sentido de la disposición o “pulsión clasificatoria” (Mellado), expresado mediante ejercicios de repetición y diferencia. Las cosas escogidas por Marín involucran un gesto –un pliegue, una inversión, una duplicación— que revela su uso pero que, al mismo tiempo, exhibe la inutilidad propia del objeto de arte. En la instalación *Ficciones de un uso*, dispone alrededor de 2,500 lápices labiales “esculpidos”, simulando las infinitas formas que esta materia adquiere con su aplicación, jugando con la tensión que se produce entre la reproducción masiva de algo y el uso individual que lo hace irrepetible. / CV

She makes use of everyday objects to effect a sculptural transferal. Her works privilege a sense of arrangement or a “classifying drive” (Mellado), which is expressed through exercises of repetition and difference. The things that Marín chooses involve a gesture –folding, turning around, duplicating— that reveal their use while displaying the uselessness proper to an art object. In her installation *Fictions of a Use*, she arranges approximately 2500 “sculpted” lipsticks, simulating the infinite forms that this material takes on when used, thus playing on the tension between the mass production of something and the individual use that makes it unrepeatable.

Ficciones de un uso, 2004,
2,100 lápices labiales moldeados,
madera lacada, 100 x 320 x 840 cm.
Fictions of a Use, 2004,
2,100 molded lipsticks,
lacquered wood, 100 x 320 x 840 cm.







The Sense of Repetition
(El sentido de la repetición), 2005,
objetos industriales de diversos
materiales, planchas de acrílico,
sistema de iluminación,
330 x 1,176 cm.
The Sense of Repetition, 2005,
industrial objects in diverse
materials, acrylic panels,
lighting system, 330 x 1,176 cm.

Carlos Maturana (Bororo)

Santiago, 1953. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1953. Lives and works in Santiago

Su obra está estrechamente vinculada a la recuperación de la pintura que tuvo lugar durante los años 80. Rechazando el lenguaje y los medios de la Escena de Avanzada, la pintura de Bororo se alejó de lo conceptual para ingresar en la recuperación de la subjetividad del artista. Su trabajo y el de sus compañeros de generación se nutrió de movimientos internacionales como la Transvanguardia italiana. Su obra es lúdica, se mueve entre la abstracción y la figuración a través de un dibujo elemental que en ocasiones recuerda al dibujo infantil. Le interesa la fuerza del gesto y de la expresión gracias a la acentuación del color y del chorreo de la pintura sobre la tela. Sus obras son improvisadas, fortuitas, surgen sin plan alguno. / JD

Bororo's work is closely connected to the return to painting that took place in the 80s. Rejecting the language and the media of the *Escena de Avanzada*, Bororo's painting distances itself from Conceptualism and returns to the artist subjectivity. His work –and the work of other artists from this generation— draws on international movements such as the Italian Transvanguardia. Bororo's art is playful; it uses basic, sometimes childlike drawings to move from abstraction to figuration. He is interested in the power of gesture and expression, which he accentuates in his use of color and paint drippings. His artwork is improvised, random; it emerges without a prior plan.

Retrato, 1978, óleo sobre tela, 170 x 110 cm. Col. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.
Portrait, 1978, oil on canvas, 170 x 110 cm. Museo de Arte Contemporáneo Collection, Santiago.





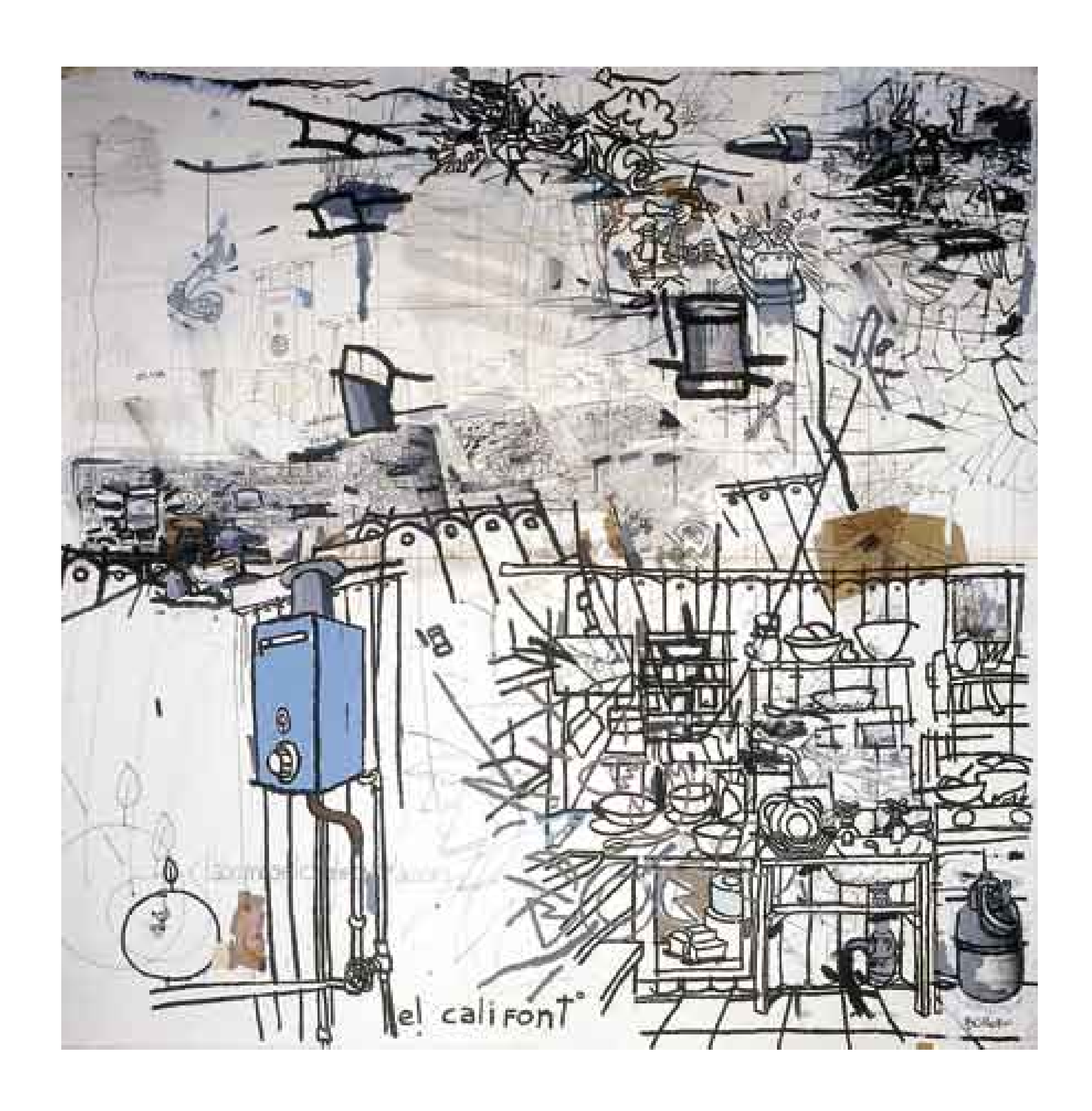
Casa de campo, 1986, acrílico sobre tela, 48 x 38 cm. Col. Jorge Brantmayer, Santiago.
Country House, 1986, acrylic on canvas, 48 x 38 cm. Jorge Brantmayer Collection, Santiago.



Manuel Rodríguez, 1987, acrílico sobre tela, 90 x 65 cm. Col. particular, Santiago.
Manuel Rodríguez, 1987, acrylic on canvas, 90 x 65 cm. Private Collection, Santiago.



Pensador 88,
1988, acrílico sobre tela,
120 x 120 cm.
Col. particular, Santiago.
Thinker 88,
1988, acrylic on canvas,
120 x 120 cm.
Private Collection, Santiago.



El califont, 1985, grafito y acrílico
sobre papel, 300 x 300 cm.
Col. Museo Baburizza, Valparaíso.
The Water Heater, 1985,
graphite and acrylic on paper,
300 x 300 cm. Museo Baburizza
Collection, Valparaiso.



La fundación de Santiago, 1984, acrílico sobre madera, 200 x 400 cm. Col. particular, Santiago.
The Founding of Santiago, 1984, acrylic on wood, 200 x 400 cm. Private Collection, Santiago.



Gonzalo Mezza

Santiago 1949. Vive y trabaja en Santiago
Santiago 1949. Lives and works Santiago

Pionero del arte tecnológico en Chile, libera su trabajo de la oposición entre el arte y la nueva industria cultural, integrando soportes y mecanismos tecnológicos en combinación con elementos orgánicos, como el hielo o el carbón. Ha desarrollado instalaciones interactivas mediante internet, intervenciones urbanas y en la naturaleza, pintura digital, video-arte y fotografía. La particularidad de sus materiales de trabajo no limita el trasfondo conceptual a una reflexión sobre su uso para el arte: plantea además asuntos propios del presente histórico, como el desborde geográfico y la globalización, las identidades culturales, la política, la religión y sus símbolos, la historia del arte y la ecología. Por esto, su obra ha sido descrita como "humanismo tecnológico" (Margarita Schultz), con la que propone la utopía de la cybercultura. / CV

A pioneer in technology art in Chile, he releases his work from the opposition between art and the new cultural industry, combining technological supports and mechanisms with organic elements, like ice and coal. He has made interactive installations on the internet, interventions in the city and in nature, digital painting, video art and photography. The specificity of his materials does not limit his conceptual framework to a reflection on the use of these materials in art; it also formulates vital current issues, like globalization and geographic shifting, cultural identities, politics, religion and its symbols, the history of art and ecology. For this reason, his work has been described as a "technological humanism" (Margarita Schultz) with which he formulates a cyber-cultural utopia.

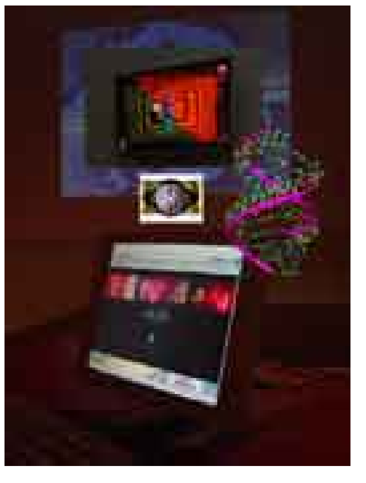


Instalación Palacio de la Moneda (1994), 1994, láser-instalación sobre la fachada del Palacio de La Moneda, Santiago, realizada para celebrar la vuelta a la democracia: rayo láser, computador en línea, luz multimedia, 1,200 x 1,4000 x 6,000 cm.
Palacio de la Moneda Installation, 1994, laser-installation on the façade of the Palacio de La Moneda, Santiago, created to celebrate the return of democracy: laser rays, online computer, multimedia light, 1,200 x 14,000 x 6,000 cm.

0 + 1 = ∞, 2001, ciber-instalación interactiva en Galería Animal, Santiago: 6 computadores, 3 proyectores, video digital, fotografia digital, sonido digital, rayos X, cristal líquido, internet, cubos de azúcar, silicio, hormigón, titanio, neón, vidrio, 1,180 x 1,070 x 580 cm. En 5 computadores se muestran pirámides y símbolos que formaron parte de las intervenciones en la instalación interactiva *cuba.cubo.libre*, presentada en la VII Bienal de La Habana 2000; en los muros se proyectan imágenes de pirámides, y un video digital girando en el espacio de la galería muestra la pirámide 0 + 1 = ∞.

0 + 1 = ∞, 2001, interactive cyber-installation at Galería Animal, Santiago: 6 computers, 3 projectors, digital video, digital photography, digital sound, X rays, liquid crystal, internet, sugar cubes, silicon, concrete, titanium, neon, glass, 1,180 x 1,070 x 580 cm. 5 computers display pyramids and symbols that formed a part of the interventions at the interactive installation *cuba.cubo.libre* (*cuba,cube,free*), presented at the VII Havana Biennial 2000; on the walls, images of pyramids are projected, and a digital video turning in the gallery space shows the pyramid 0 + 1 = ∞.



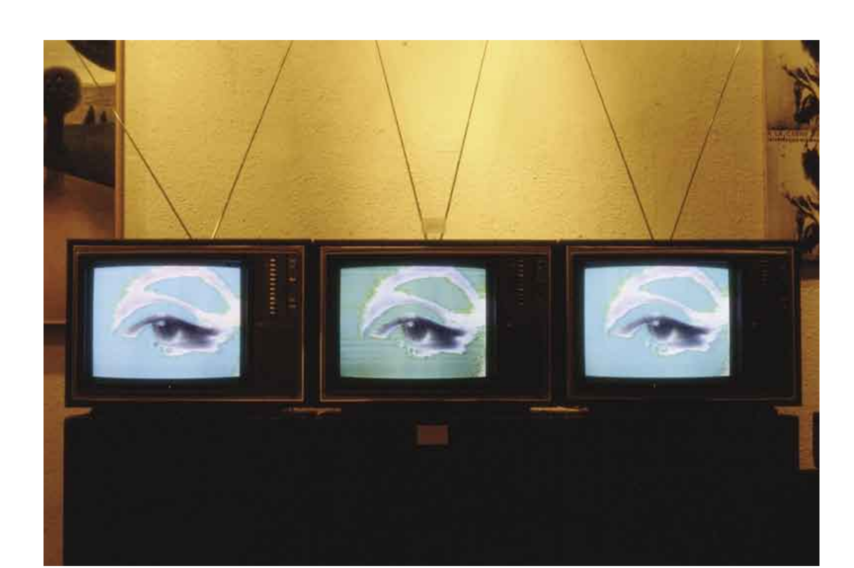


0 + 1 = ADN. Información liberada, 2003, ciber-instalación multimedial interactiva en el Museo de Arte Contemporáneo, Santiago: internet, flash, 3D, arte en la red, proyección hp, e-mac, sonido web, 800 x 1,100 x 500 cm. La obra proyecta girando en 3D sobre el público la cadena biogenética del ADN, al mismo tiempo que recibe por internet y proyecta desde el computador las interacciones solicitadas por la red, de donde también proviene el sonido.

0 + 1 = ADN. Freed Information, 2003, multimedia interactive cyber-installation at the Museo de Arte Contemporáneo, Santiago: internet, flash, 3D, art on the web, hp projection, e-mac, web sound, 800 x 1,100 x 500 cm. While turning, the piece projects the biogenetic DNA chain in 3D onto the public, while at the same time it receives by internet and then projects from the computer the interactions requested on the web, which is also the source of the sound.

M@r.co.sur, 1996, instalacion interactiva en la XXIII Bienal de Sao Paulo: ciberpintura digital, internet, 2 computadores, hipertexto, aluminio, 480 x 1,080 x 750 cm. Un computador estaba conectado al taller del artista en Chile y a la red, mientras otro permanecía a disposición de los espectadores. Por ambas vías se buscaba la intervención de la gente en una ciberpintura digital de 100 m^2 y 2 lados: Atlántico y Pacífico, donde cada píxel correspondía a 1 m^2 del territorio satelital de América del Sur. Col. particular, Porto Alegre.
M@r.co.sur, 1996, interactive installation at the XXIII San Pablo Biennial: digital cyberpainting, internet, 2 computers, hypertext, aluminum, 480 x 1,080 x 750 cm. One computer was connected to the artist's studio in Chile and to the web, while another was available to the viewers. Both were means for people to intervene in a 100 m^2 digital cyberpainting with two sides (Atlantic and Pacific), where each pixel corresponded to a square meter of the satellite territory of South America. Private Collection, Porto Alegre.

Marilyn Monroe vs. Andy Warhol, 1977-1979, video-instalación (20 minutos): 6 monitores, 2 reproductores de video, sonido, 300 x 550 x 80 cm. Una foto de la actriz es llevada del blanco y negro al color en 3 secuencias y 3 tiempos diferentes, explorando cómo "el cuerpo físico, químico, mítico, pasa a ser información electrónica y a tener movimiento". Col. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.
Marilyn Monroe vs. Andy Warhol, 1977-1979, video-installation (20 minutes): 6 monitors, 2 video players, sound, 300 x 550 x 80 cm. A photograph of the actress is taken from black-and-white to color in 3 sequences and at three different paces, exploring how "the physical, chemical, mythical body becomes moving electronic information". Museo de Arte Contemporáneo Collection, Santiago.



Marcela Moraga

San Fernando, 1975. Vive y trabaja Rótterdam
San Fernando, 1975. Lives and works in Rotterdam

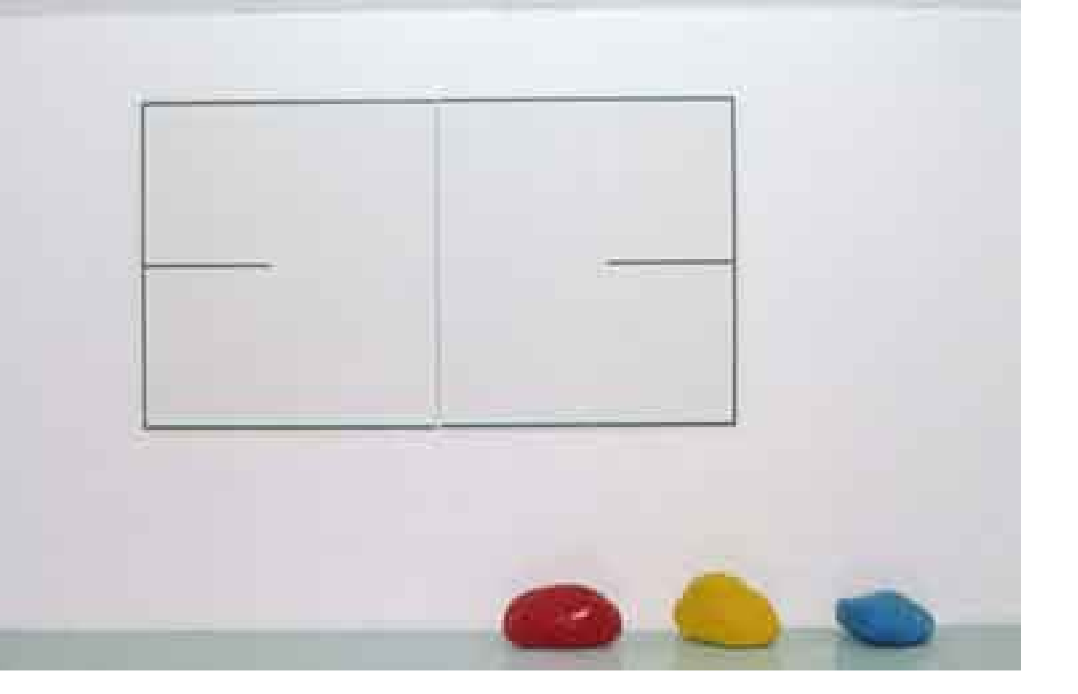
A través del juego y la ironía ha investigado acerca de los códigos de la globalización y la forma en que pueden ser subvertidos desde la visualidad. A diferencia de las fotografías de escenas familiares representadas por muñecas de Laurie Simmons –en donde hay una fuerte presencia de lo femenino—, Moraga fotografía pequeñas escenas en donde juguetes infantiles aparecen disfrazados ante imágenes de personajes políticos del siglo XX; instala en plazas de la ciudad juegos de sala imaginarios, y literaliza las relaciones entre artefactos computacionales y artículos de oficina, entre otras operaciones. A partir de sus composiciones (sean fotográficas o instalatorias) juega con la noción de naturaleza muerta, estableciendo una peculiar relación entre el origen objetual y orgánico de los elementos seleccionados para sus obras. / JD

Through play and irony, she investigates the codes of globalization and the way in which they can be subverted from visuality. Unlike Laurie Simmons's highly feminine photographs of family scenes with dolls, Moraga photographs small scenes where childhood toys are dressed up and placed before images of 20th century political figures. She sets up imaginary living room furniture in city parks and she renders visible the relationships between computer artifacts and office supplies, among other operations. Her compositions (whether photographs or installations) play with the idea of the still life, establishing an odd relationship between the object and organic origins of the items she chooses for her work.





Personajes del siglo XX, play Hitler, play Allende, play Lenin, 2003, serie de 3 fotos, 40 x 60 cm c/u.
20th Century Characters: Play Hitler, Play Allende, Play Lenin, 2003, series of 3 photographs, 40 x 60 cm each.



Mouses Monopoly Migration *(Mouses monopolio migración)*, 2002, muebles y artículos de oficina, computadora, *mouses*, dimensiones variables.
Mouses Monopoly Migration, 2002, furniture and office supplies, computer, mouses dimensions variable.

La fidelidad, 2000, mesa de ping-pong con los colores invertidos sobre muro, 3 piedras pintadas, dimensiones variables.
Fidelity, 2000, ping-pong table with inverted colors on the wall, 3 painted rocks, dimensions variable.



Living plaza, 2000, instalación con silla y lámpara de sala en un parque de Santiago, dimensiones variables.
Living Plaza, 2000, installation with chair and lamp in a Santiago park, dimensions variable.

Camada PC, 2002, monitor, *mouses* y caja, 50 x 70 cm.
PC Litter, 2002, monitor, mouses and box, 50 x 70 cm.

Felipe Mujica

Santiago, 1974. Vive y trabaja en Nueva York
Santiago, 1974. Lives and works in New York

"La descripción visual de su investigación se centra en lo que él mismo llama 'el paisaje electrónico'" (Christian Viveros-Fauné). Trabaja a partir de diversos cuerpos de obra que le permiten articular distintos resultados y estrategias de exhibición. Le interesa también cómo ciertos elementos del *minimal* y del arte conceptual pueden coexistir con la cultura popular. Ha resuelto esta comparecencia de elementos que parecen no entrar en relación entre sí a través de sus esculturas sonoras. Por ejemplo, en las dos versiones de *Soundsystem* mediante la inclusión de música popular. En el caso de *Dark Snow*, elementos del diseño y de la publicidad entran en relación con una pintura mural. / JD

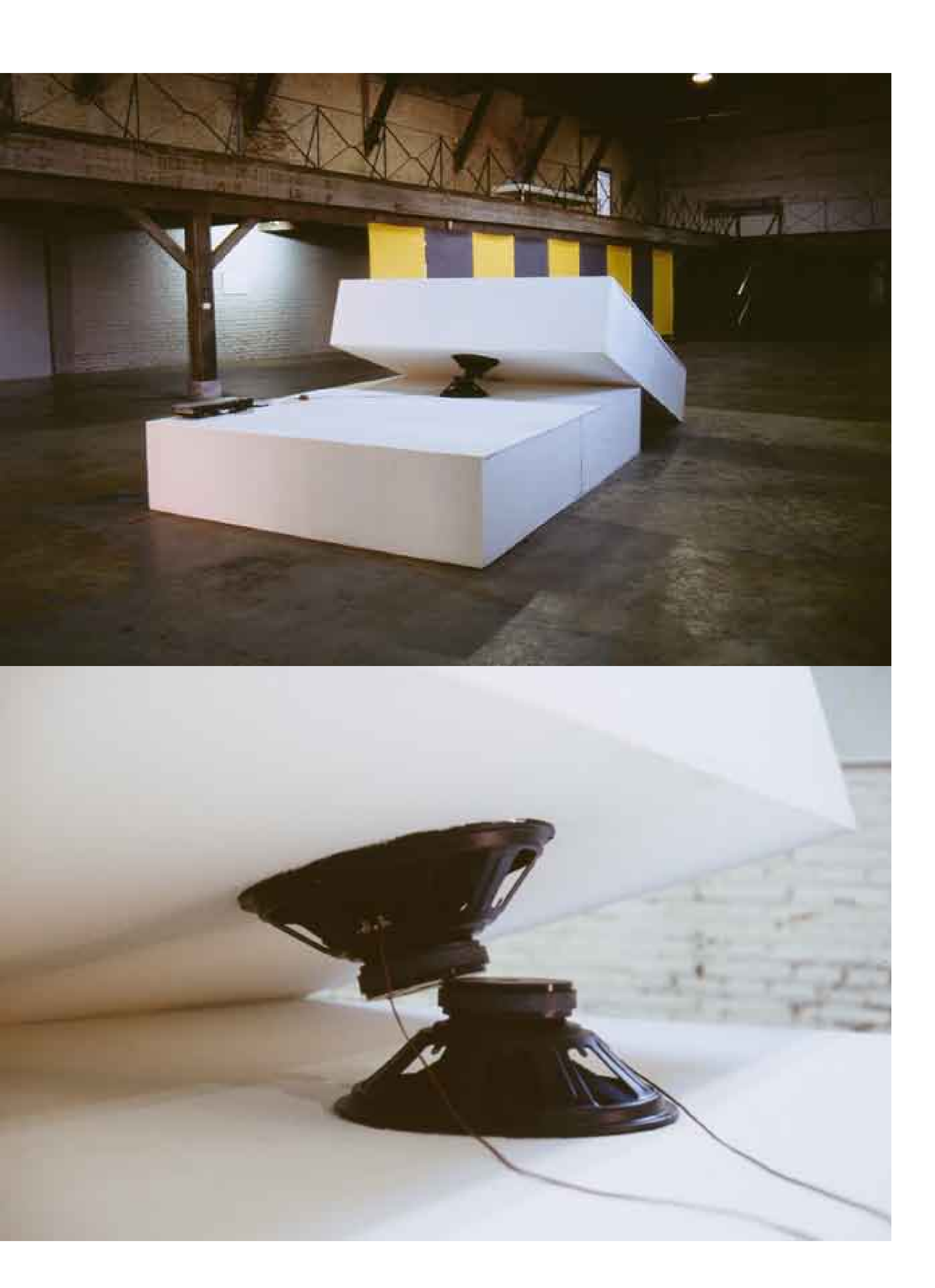
"The visual description of his investigation centers on what he himself calls 'the electronic landscape'" (Christian Viveros-Fauné). Various bodies of work allow him to articulate a variety of results and diverse exhibition strategies. He is interested in how certain elements of Minimalism and Conceptual Art exist within popular culture. He has managed to put together this conglomerate of seemingly unrelated objects in his sonorous sculptures. In the two versions of *Soundsystem*, for example, he has done this by including popular music. In *Dark Snow*, design and advertising elements are related to a mural painting.



Dark Snow *(Nieve oscura)*,
2003, pintura mural,
350 x 400 cm aproximadamente.
Dark Snow, 2003, wall painting,
approximately 350 x 400 cm.



Soundsystem (Tito Puente), 2003, instalación con sonido: música de Tito Puente y otros músicos remezclada, madera terciada, parlantes y equipos de sonido, 200 x 100 cm aproximadamente.
Soundsystem (Tito Puente), 2003, sound installation: remixed tracks by Tito Puente and other musicians, plywood, speakers and sound equipment, approximately 200 x 100 cm.



Soundsystem (amor, amor, amor...), 2004, instalación con sonido consistente en una mezcla de bases rítmicas, interferencia radial y extractos de una película en dos idiomas simultáneos (inglés y ruso): muros modulares de madera terciada, bocinas y equipos de sonido, 200 x 500 x 80 cm. aproximadamente.
Soundsystem (Love, Love, Love...), 2004, sound installation that consists of a combination of rhythmic bases, radial static and extracts from a film in two languages simultaneously (English and Russian): modular plywood walls, speakers and sound equipment, approximately 200 x 500 x 80 cm.

Iván Navarro

Santiago, 1972. Vive y trabaja en Nueva York
Santiago, 1972. Lives and works in New York

La energía en todas sus manifestaciones es una constante en su obra. Específicamente, se interesa por su transformación y pérdida, también por las posibilidades de utilizarla como metáfora social. Sus instalaciones recuperan el uso del neón que hiciera el *minimal* de Dan Flavin con un rendimiento político construyendo, por ejemplo, sillas y carros de compra que invocan la pena de muerte y el consumo en las sociedades actuales. Con particular sentido del humor, estimulado por la curiosidad del inventor, Navarro recrea en sus instalaciones fenómenos físicos, exhibiendo el funcionamiento elemental de una tecnología que se asume como parte de la vida moderna. / CV

A multifold energy is consistently manifest in his work. Specifically, he is interested in the transformation and loss of energy, as well as in the possibility of using it as a social metaphor. Navarro's neon installations re-appropriate Dan Flavin's Minimalism, using neon to produce a political effect; he constructs chairs and shopping carts, for example, which allude to the death penalty and consumerism. With a strange sense of humor and an inventor's curiosity, Navarro recreates physical phenomena in his installations, displaying the basic functioning of technology as a part of modern life.

Atajos, 2005,
puertas de aluminio, neón y espejos, dimensiones variables.
Short Cuts, 2005,
aluminum doors, neon and mirrors, variable dimensions.



Molotov Cocktail Nostalgia,
2001, botellas, gasolina,
aire caliente, platos de aluminio
y energía termodinámica,
170 x 100 x 100 cm.
Molotov Cocktail Nostalgia,
2001, bottles, gasoline,
hot air, aluminum plates
and thermodynamic energy.
170 x 100 x 100 cm.



Blade Runner II, 2003,
bombillas, pantallas de papel, platos de aluminio, aire caliente, madera, energía eléctrica y energía termodinámica,
20 x 600 x 300 cm.

Blade Runner II, 2003,
light bulbs, paper screens, aluminum plates, hot air, wood, electrical energy and thermodynamic energy,
20 x 600 x 300 cm.









Lámpara sin casa, la chupa jugo, 2004, escultura y video (4:16 minutos): tubos fluorescentes, ruedas y energía eléctrica de un poste de luz en la calle, dimensiones variables.

Lamp without House, the Juice Sucker, 2004, sculpture and video (4:16 minutes): fluorescent tubes, wheels and electrical energy from a lamp post in the street, variable dimensions.

Mario Navarro

Santiago, 1970. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1970. Lives and works in Santiago

Sin limitarse a un género, su trabajo privilegia materiales frágiles, livianos y de bajo costo, que se caracterizan por su fácil transporte e instalación: "respecto de la dictadura de la musealidad, el "arte móvil" se plantea como un "arte de resistencia" (Mellado). Su obra ha adquirido una atractiva potencia narrativa al ser organizada como una larga serie, denominada *The New Ideal Line*. Los dibujos, instalaciones, videos y fotografías que han ido componiendo este proyecto elaboran una crítica a la "modernidad ciega, acelerada y unidireccional" (Navarro). Recuperando ciertos elementos significativos (como la radio clandestina o el Chevrolet Opala), construye una escultura social que denuncia las prácticas represivas del pasado dictatorial en Chile, rechazando, a la vez, el olvido pactado en el estado de transición. / CV

Though he is not limited to a single genre, he privileges fragile, light and inexpensive materials that are easy to transport and install. "In relation to the museum's dictatorship, "mobile art" functions like an "art of resistance" (Mellado). Because it is organized in a long series, called *The New Ideal Line*, his work has an attractive narrative power. The drawings, installations, videos and photographs that make up this series constitute a critique of "blind, accelerated and unidirectional modernity" (Navarro). He makes use of certain significant elements (like a clandestine radio station or a Chevrolet Opala) to construct a social sculpture that denounces the repressive practices of the military past in Chile and that rejects the pact to forget implicit in the transition to democracy.

The New Ideal Line (red-familia) (*La nueva línea ideal (red-familia)*) (detalle), 1999, 100 diferentes modelos de pistola, tela impermeable y cajas de cartón, dimensiones variables.
The New Ideal Line (Family-Network) (detail), 1999, 100 different models of guns, water-proof cloth and cardboard boxes, dimensions variable.





The New Ideal Line (Opala).
The New Ideal Line (Opala).



The New Ideal Line (Opala) *(La nueva línea ideal (Opala))*, 2001, instalación: dibujos en carbón sin fijar sobre muro, hechos a partir de fotos, madera, motor eléctrico, impresiones digitales y lana, dimensiones variables. El Chevrolet Opala fue fabricado en Brasil a fines de los años 60, y empleado por la mayoría de los servicios secretos de las dictaduras suramericanas. En Chile es símbolo de la represión política. Tras ser usados durante varios años, los autos fueron vendidos al por mayor y continuaron circulando como taxis o vehículos particulares. Col. Galería Gabriela Mistral, Santiago.

The New Ideal Line (Opala), 2001, installation: not fixed carbon wall drawings based on photographs, wood, electric motor, digital prints and wool, dimensions variable. The Opala Chevrolet was made in Brazil in the late 60s and used by most secret services of South American dictatorships. In Chile it is a symbol of political repression. After many years of use, the cars were sold wholesale and are now utilized as taxis and household vehicles. Galería Gabriela Mistral Collection, Santiago.



30 Days with Nothing
(30 días con nada).
***30 Days with Nothing*.**



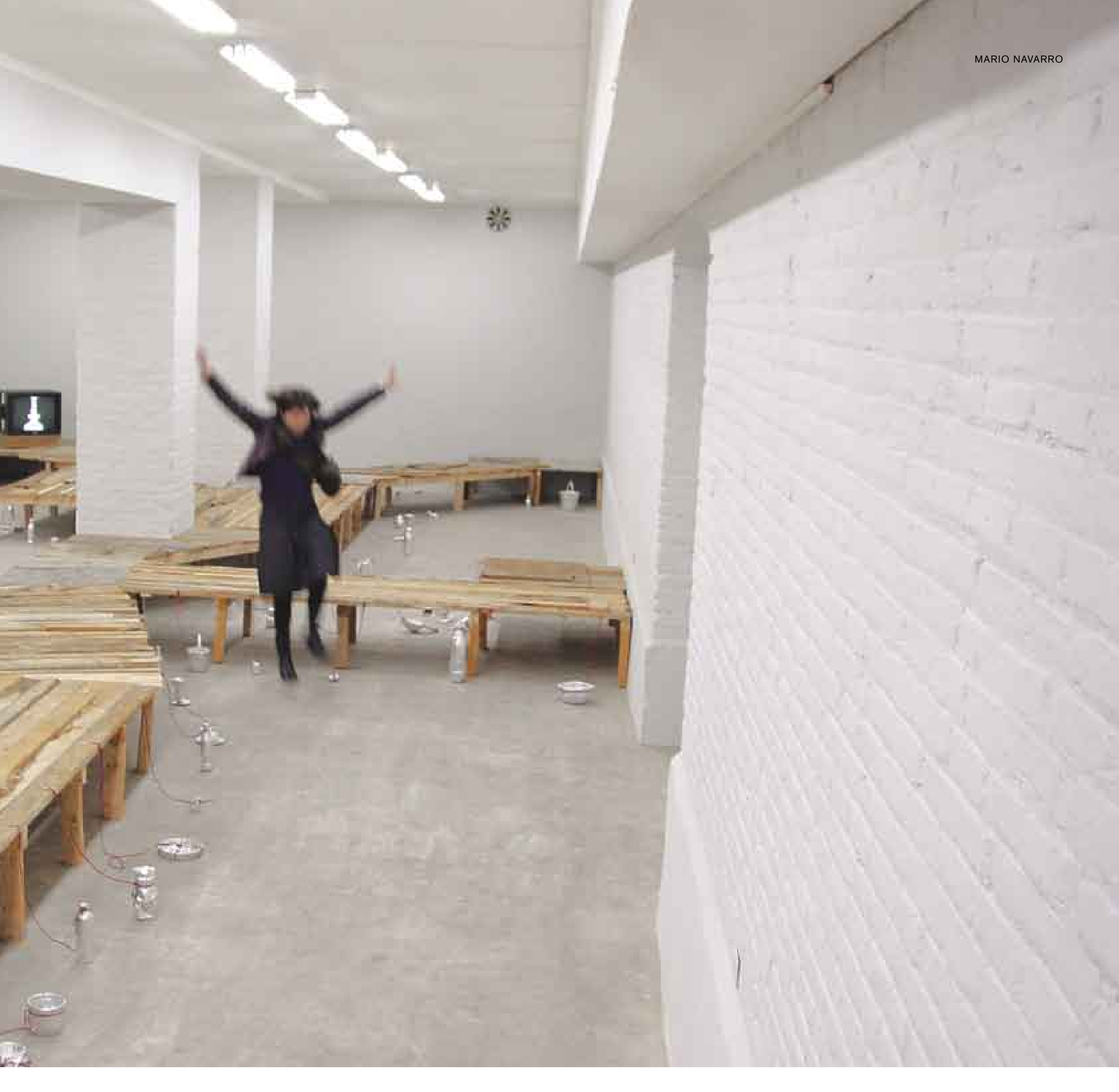
30 Days with Nothing *(30 días con nada)*, 2003, 30 esculturas en materiales diversos, dimensiones variables. Intervención pública en el Canal Saint Martin, París.
Col. Alcaldía de París.
30 Days with Nothing, 2003, 30 sculptures in diverse materials, dimensions variable. Public intervention on the Saint Martin Canal, Paris. Municipality of Paris Collection.

Radio Ideal, 2003, madera, hierro y fibra de vidrio, 450 x 240 x 190 cm. Desde esta cabina móvil el artista transmitió por radio música compuesta e interpretada por artistas plásticos chilenos, información sobre el proyecto y entrevistas. La programación variaba de acuerdo con la comunidad donde se situaba la planta. La obra se inspira en las radios clandestinas durante la dictadura militar, y es "un proyecto de radiodifusión y una escultura móvil y sonora."

Radio Ideal, 2003, wood, iron, and fiberglass, 450 x 240 x 190 cm. The artist did radio transmissions out of this trailer with music composed and interpreted by Chilean visual artists, as well as information about the project and interviews. The programming varied according to the community in which the piece was installed. This work was inspired by pirate radio stations that operated during the military dictatorship and was "a project about radio dissemination as well as a mobile, sound sculpture".







Camino La Pólvora: la caminata de J.L.M., 2004, instalación en Galería Puntángeles, Valparaíso: madera, papel de alumnio, cuerdas y video, dimensiones variables. La obra alude a la percepción del espacio en la poesía de Juan Luis Martínez, al camino más periférico de Valparaíso, y a las construcciones precarias en los cerros de esa ciudad. Col. Universidad de Playa Ancha, Valparaíso.
Camino La Pólvora: J.L.M.'s Walk, 2004, installation at Galería Puntángeles, Valparaiso: wood, aluminum paper, rope and video, dimensions variable. The work alludes to the perception of space in the poetry of Juan Luis Martínez, the most peripheral road in Valparaiso, and the precarious architecture of the city's hills. Universidad de Playa Ancha Collection, Valparaiso.

Bernardo Oyarzún

Santiago, 1963. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1963. Lives and works Santiago

Sus obras reflejan su biografía y genealogía. En ellas, Oyarzún ha revelado su procedencia y la de sus familiares extremando sus rasgos sociales y raciales. A partir de *performances*, fotografías, trabajos gráficos e instalaciones, ha introducido problemáticamente ciertas características del mundo rural en su obra. Por ejemplo, convenciones sociales y raciales en *Negro curiche* o, como en *Trabajo forzado*, la ambivalencia entre su actividad artística y la de su padre, junto a la importancia de la herramienta y su dirección de uso dependiendo de la disciplina desde la que se la observe. Su investigación apunta a una crítica del racismo, que ironiza sobre el lugar que su imagen ocupa social y económicamente, al exponer su cuerpo –y el de sus familiares— en sus obras. / JD

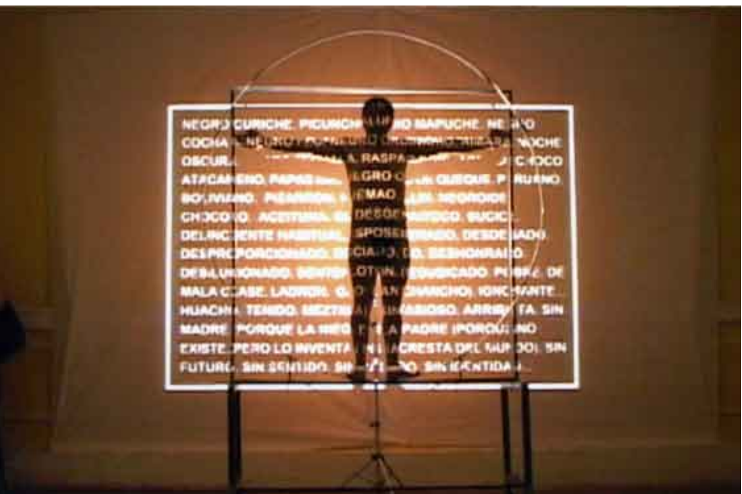
His work reflects his life story and genealogy, and accentuates his social and racial background. Using performance, photography, graphic work and installation, he has problematized the rural world in his work. In *Negro curiche (Negro)*, for example, he questions social and racial conventions, and in *Trabajo forzado (Forced Labor)*, he addresses the contradiction between his art and his father's work, and the importance of tools and how they are used in different activities. His work criticizes racism and satirizes the social and economic positioning of the image of the artist himself, by displaying his body and the bodies of his family members.



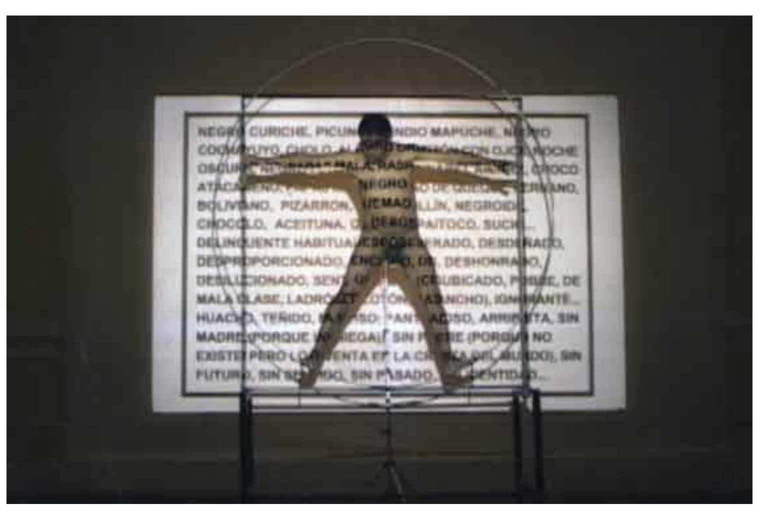
Trabajo forzado, 2003, instalación: proyección de video que muestra la jornada laboral del padre del artista como carpintero, cubo de tabiquería de 300 x 300 x 300 cm construido por aquél, montículo con la cantidad de clavos que, según cálculos, el carpintero debe haber usado durante su vida.
Forced Labor, 2003, installation: video projection that shows the workday of the artist's father as a carpenter, cube of boards measuring 300 x 300 x 300 cm constructed by the father, mound with the number of nails that, according to certain calculations, the carpenter must have used during his lifetime.






CURICHE. MAPUCHE.
ATACAMEÑO. QUEQUE.
BOLIVIANO.
ACEITUNA.
DELINCUENTE HABITUAL.
DESPROPORCIONADO.
DE
MALA CLASE. LADRON.
TENIDO. SIN
MADRE. PORQUE LA PADRE
EXISTE. PERO LO INVENTA SIN
SIN SENTIDO.


y la Cultura









Negro curiche, 2002, *performance*: estructura móvil de metal formando un círculo y un cuadrado similares al esquema del "Hombre de Vitrubio", con las dimensiones del cuerpo del artista (165 cm), proyección de diapositivas con el dibujo de aquel esquema y denominaciones étnicas despectivas, luces alógenas y fluorescentes, telón blanco de fondo. La obra, como otras del artista, alude al racismo y a su propia experiencia como hombre mestizo.

Negro, 2002, performance: mobile metal structure forming a circle and a square like the lay-out of "The Vitruvian Man", using the dimensions of the artist's body (165 cm), slide projection with the drawing of that lay-out and ethnic insults, halogen and florescent lights, white back curtain. This piece, like others by the artist, alludes to racism and his own experienece as a *mestizo* man.

Hernán Parada

Talca, 1953. Vive y trabaja en Toronto
Talca, 1953. Lives and works in Toronto

A través de sus *performances* realizadas en espacios públicos durante la década del 80, Parada recuerda desde el arte una de las figuras más tristes y difíciles de asumir de la dictadura militar: la del detenido desaparecido. Cumpliendo con el ideal estético de vincular arte y vida, desarrolla proyectos artísticos como P*roposición obrabierta, Proposición 10,000* y *Proposición 1,000 pesos chilenos.* En cada uno de ellos se enfrenta a la incertidumbre provocada por esta situación política, buscando generar desde el trabajo de arte una posible asimilación o entendimiento. Sea con un cartel cuyo texto recuerda los 10,000 días de existencia de cualquier persona (un homenaje a la vida), o con una máscara que reproduce el rostro de su hermano desaparecido, el peregrinaje del artista por distintos lugares colectiviza —desde su situación personal— el dolor y el estupor de cientos de familias chilenas. / JD

Through his performances in public spaces in the 80s, Parada uses art to recall one of the saddest and most difficult to accept figures of the military dictatorship: the disappeared. In keeping with the aesthetic ideal of connecting art and life, he has developed artistic projects like *Proposición obrabierta* (Openwork Proposition), *Proposición 10,000* (Proposition 10,000) and *Proposición 1,000 pesos chilenos* (Proposition 1,000 Chilean Pesos). In each of these pieces, he confronts the uncertainty provoked by that political situation, seeking to generate a possible acceptance or understanding through art. Whether with a sign whose text celebrates the 10,000 days of existence of any person (a tribute to life) or a mask that reproduces the face of his disappeared brother, the artist's pilgrimage through different places collectivizes —from his personal situation— the pain and stupor of hundreds of Chilean families.

Celebrar el cumplimiento de los 10,000 días de existencia de cualquier persona, acción en homenaje a su hermano Alejandro, detenido desaparecido, realizada el día en que el artista cumplió 10,000 días de existencia, 28 de octubre de 1980, Paseo Ahumada, Santiago. El evento concluyó con una mesa redonda en la Galería Época, Santiago, donde el artista explicó su acción, y celebró la fecha comiéndose una torta de cumpleaños.
Celebrating the 10,000th Day of Anyone's Existence, action in homage to his brother, Alejandro, who was detained and disappeared. The action occurred on the day that the artist had existed for 10,000 days, October 28, 1980, Paseo Ahumada, Santiago. The event concluded with a roundtable at the Galería Época, where the artist explained the action and celebrated the day by eating a birthday cake.



Desde la incertidumbre, 4 de septiembre de 1984, Taller de Artes Visuales, Santiago. El artista, usando el rostro-máscara de su hermano, detenido desaparecido, denunció la situación de incertidumbre en que se encontraban los intelectuales chilenos.
From Uncertainty, September 4, 1984, Taller de Artes Visuales, Santiago. Wearing a face-mask of his brother, who was detained and disappeared, the artist denounced the uncertain situation of Chilean intellectuals.



Desde la incertidumbre, 31 de julio de 1984, Centro Cultural Mapocho, Santiago. El artista, usando el rostro-máscara de su hermano, detenido desaparecido, hizo un llamado a los asistentes a un evento cultural a terminar con la incertidumbre acerca de los desaparecidos.
From Uncertainty, July 31, 1984, Centro Cultural Mapocho, Santiago. Wearing a face-mask of his brother, who was detained and disappeared, the artist called on the participants at a cultural event to put an end to the uncertainty about the disappeared.



Desde la incertidumbre, 31 de julio de 1984, Escuela de Medicina Veterinaria de Santiago. El artista, usando el rostro-máscara de su hermano, detenido desaparecido, realizó una acción de pedido de ayuda para aclarar la situación de los desaparecidos, en la escuela donde estudiaba su hermano.
From Uncertainty, July 31, 1984, Escuela de Medicina Veterinaria de Santiago. Wearing a face-mask of his brother, who was detained and disappeared, the artist undertook an action in which he requested help to clarify the situation of the disappeared at the university where his brother had studied.

Catalina Parra

Santiago, 1940. Vive y trabaja en Buenos Aires
Santiago, 1940. Lives and works in Buenos Aires

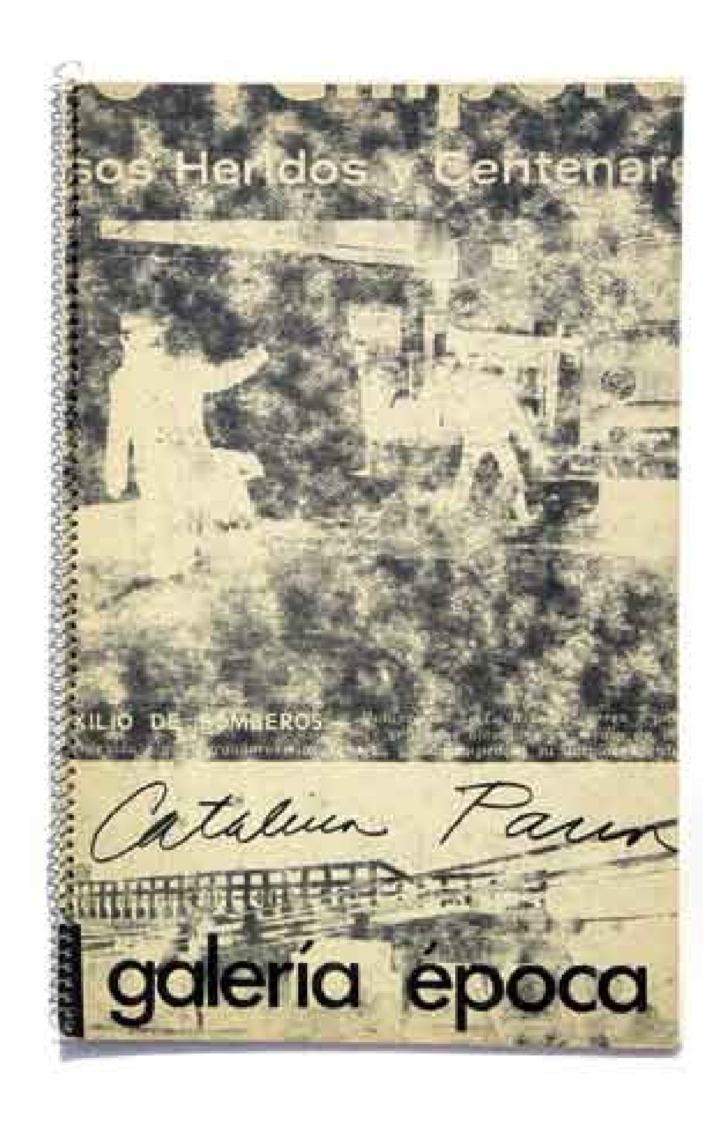
La artista habla del *Imbunche*, una figura de la mitología chilota (sur de Chile) a la que le han cosido todos los orificios del cuerpo. Parra invoca al imbunche para exorcizar las imágenes del terror durante la dictadura. La costura, ese “cruce entre una lesión y su cicatriz” (Dittborn) es el procedimiento con que ella pretende reparar la fractura histórica e identitaria. Con su trabajo busca recomponer un cuerpo que ha sido silenciado, reprimido, violentado. Resistiendo al desgaste de los signos provocado por la sobreexplotación de la imagen en la cultura del capital, el gesto de Parra restablece el vínculo entre fotografía y memoria. En sus instalaciones, Parra “nos ofrece la otra cara de la globalización, lo distópico, lo gastado y lo tristemente desperdiciado” (Jean Franco). Para ello trabaja una estética cercana al arte *povera*, utilizando materiales orgánicos como el pan y la piel de animales. / CV

The artist speaks of the *Imbunche*, a Chilota (Southern Chile) mythological figure all of whose orifices have been sewed up. Parra invokes this figure to exorcise images of terror during the dictatorship. Through the seam, that “cross between a wound and its scab” (Dittborn) she seeks to mend fractured history and identity. She attempts to recompose a body that has been silenced, repressed, violated. Resisting the deterioration of signs that comes from the bombardment of images in capitalist culture, Parra reestablishes the connection between photograph and memory. In her installations, she “shows us the other side of globalization, the dystopia, its grime deterioration and waste” (Jean Franco). Hence, her aesthetic is close to Arte Povera, making use of organic materials like bread and animal skins.



USA, Where Liberty is a Statue
(EUA, donde la libertad es una estatua), 1987, animación digital (90 segundos), presentada en el Electronic Billboard de Times Square, Nueva York.

USA, Where Liberty is a Statue, 1987, digital animation (90 seconds), presented at the Electronic Billboard in Times Square, New York.



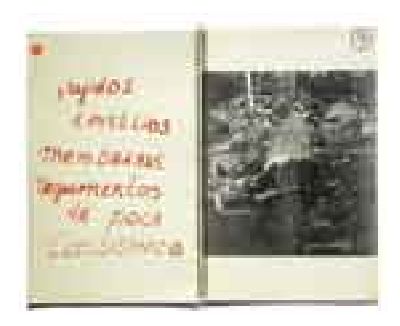
Imbunches, 1977, serie de objetos escultóricos realizados para una muestra de igual título en la Galería Época, Santiago: alambre de púas, gasa, plásticos, restos de fonolita, cordeles, sacos, dimensiones variables.
Imbunches, 1977, series of sculptural objects made for a show with the same name held at Galería Época, Santiago: barred wire, gauze, plastics, remains of phonolite, ropes, sacks variable dimensions.













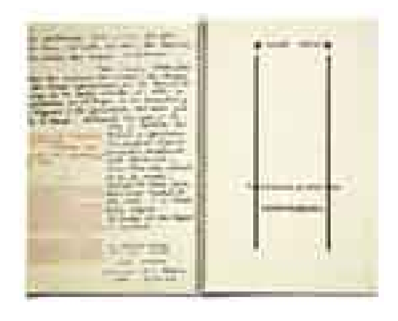
24

new york 16·X·77





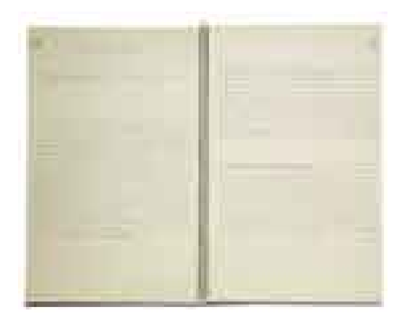












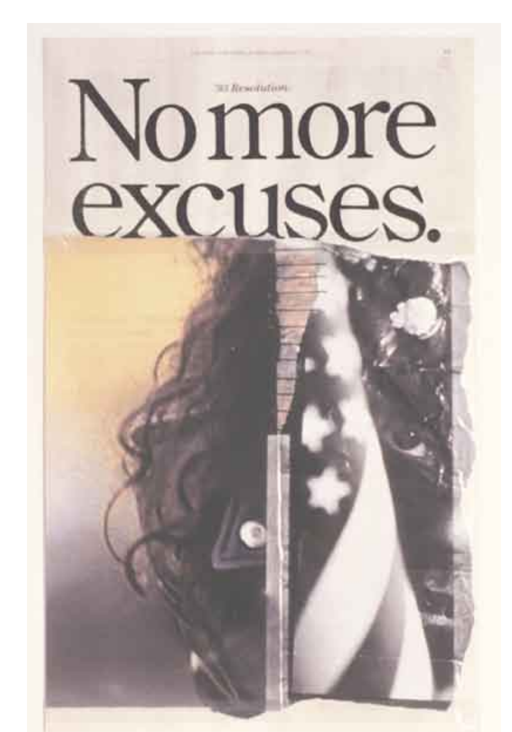


Fosa común, 1984, intervención exterior en Lexington, Nueva York: alambre de púas, sacos, costuras, tierra, dimensiones variables.
Communal Grave, 1984, outdoor intervention in Lexington, New York: barbed wire, sacks, seams, soil, variable dimensions.





Who's Next*, *(Quién es el próximo) 1987, cartel publicitario, periódico, costuras, fotografía, cinta adhesiva. Col. particular, Santiago**.**
Who's Next, 1987, advertising poster, newspaper, seams, photograph, tape. Private Collection, Santiago.



No More Excuses 1
(No más excusas 1), 1993, grabado en técnica mixta (10 copias): ejemplares del **New York Times**, fotocopias, costuras, 55,8 x 45,7 cm.
No More Excuses 1, 1993, mixed media engraving (10 copies): copies of the **New York Times**, photocopies, seams, 55.8 x 45.7 cm.

Fernando Prats

Santiago, 1967. Vive y trabaja en Barcelona
Santiago, 1967. Lives and works in Barcelona

Renueva la iconografía cristiana con un lenguaje contemporáneo vinculado al *minimal*, al arte conceptual y al *povera* italiano. A través de obras leves y sutiles, Prats investiga las transformaciones sufridas por la materia al entrar en relación con los procesos intangibles de la creación artística. El artista iguala dichos procesos con las metáforas de la transformación del ser humano dentro del cristianismo. Sin embargo, su obra no es “cristiana”. El objetivo de su trabajo es superar la razón, intentando unirla con la intuición para llegar a una visión más amplia del mundo. / JD

He uses a contemporary language connected to Minimalism, Conceptual Art and Italian *Povera* to rejuvenate Christian iconography. In light and subtle pieces, Prats investigates the transformation of matter when it is related to the intangible processes of artistic creation. Prats compares these processes by means of Christian metaphors for the human being transformation. His work is not “Christian”, however. Its aim is to go beyond reason and bind it with intuition in order to obtain a broader vision of the world.



Instrumento de redención, 1997, intervención en el confesionario de la Capilla VI, Iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia, Santiago: madera y cera, 357 x 24 x 22 cm.
Instrument of Redemption, 1997, intervention in the confessional of the VI Chapel, Church of Our Lady of Divine Providence, Santiago: wood and wax, 357 x 24 x 22 cm.



Caja de humo, 1997.
El artista trabajando la técnica "al humo" en un horno diseñado por él. Las partículas de humo se depositan sobre papeles tendidos en el interior de la campana, "coloreándolos".
Smoke Box, 1997. The artist using the "smoked" technique in an oven of his own design. Smoke particles are deposited on pieces of paper laid out inside the cover, "coloring them."



Superficie esterilizada (detalle), 2001, instalación en Galería Animal, Santiago: plancha de acero inoxidable, moldes de resina y yeso, dimensiones variables.
Sterile Surface (detail), 2001, installation at Galería Animal, Santiago: sheet of stainless steel, resin and plaster casts, dimensions variable.

Verticalidad Norte-Sur, 2003, intervención en el altar mayor *Cruz altar*, de Eduardo Chillida, y *La crucifixión de San Pedro*, de Rubens, en la Kunst Station Sankt Peter, Colonia: tubo de neón, 1,200 cm.
Verticality North-South, 2003, intervention of the *Cruz Altar* high altar, by Eduardo Chillida, and *The Crucifixion of San Paul* by Rubens, in the Kunst Station Sankt Peter, Cologne: fluorescent tube, 1,200 cm.





Erupción modular, 2004, instalación en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago: sal y tubo de neón, 2,300 cm.
Modular Eruption, 2004, installation in the Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago: salt and fluorescent tube, 2,300 cm.



Congelación, 2002. Foto de la acción realizada sobre el Glaciar Collins en la Antártica, donde el artista enterró todos los materiales, herramientas y otros elementos determinantes para él, declarando: “allí se encuentran las raíces del que camina hacia el norte y no pierde su propia identidad”.

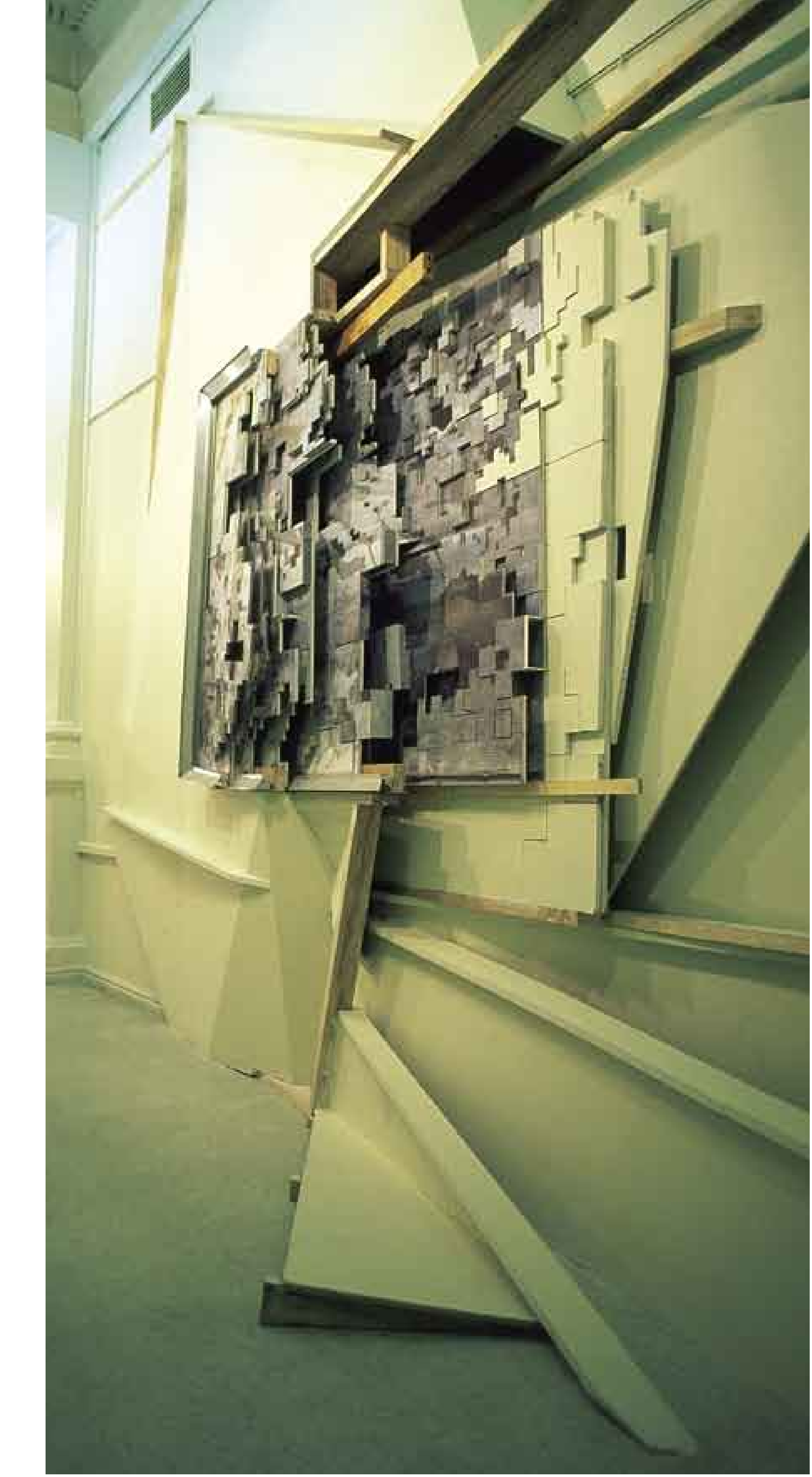
Freezing, 2002. Photograph of an action at Collins Glacier in Antarctica. The artist buried all of his materials, tools and other objects, and announced that: “here lie the roots of he who walks northward without losing his own identity”.

Sebastián Preece

Santiago, 1972. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1972. Lives and works in Santiago

Desarrolla intervenciones de sustracción arquitectónica que recuerdan el trabajo de un arqueólogo. Si Gordon Matta-Clark deconstruyó edificios buscando su condición pictórico-escultórica, Preece escarba y corrige los tránsitos del espacio intervenido que, por lo general, tiene una fuerte carga institucional. Esta condición entrega a su trabajo una dimensión de utilidad pública, en donde el servicio entregado es la exhibición de espacios desmembrados de la memoria social (el museo, el hospital). Una estética de lo precario, del escombro en tanto ruina urbana, es el resultado pictórico del proceso de intervención. Al ser expuesta, la obra se recompone en un montaje de fotografías documentales. / CV

His interventions in architecture are reminiscent of an archeologist's task. If Gordon Matta-Clark deconstructed buildings in search of their pictorial-sculptural side, Preece picks through and corrects the passages of the highly charged institutional settings in which his art intervenes. This gives his work a public function, mainly exhibiting spaces that have been dismembered from social memory (the museum, the hospital).
An aesthetic of precariousness, of rubble as urban ruin, is the pictorial outcome of this intervention. When shown, the work takes the form of an assembly of documentary photographs.



Uno: uno, 1999, reconstrucción espacial en la Galería Bech, Santiago, de un cuadro pintado por el artista a partir de su intervención en reproducciones digitales del mismo.
One: one, 1999. Spatial reconstruction in Galería Bech, Santiago, of a painting by the artist based on interventions done by him on digital reproductions of this painting.

Visita guiada / La ruta lógica, 2004, intervención consistente en unir los edificios colindantes del Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo, ambos en Santiago, mediante la abertura –a partir de los planos originales de ambos edificios— de una "ruta de expedición" y de la rehabilitación de trayectos clausurados, desgastados o desaparecidos.
Guided Tour / The Logical Route, 2004, intervention in which the Museo Nacional de Bellas Artes and the Museo de Arte Contemporáneo buildings, both in Santiago, were joined by opening up an "expedition route" —based on the original plans of both buildings— and by restoring closed routes, worn down or disappeared.







Fábrica se declara en quiebra al inaugurarse, 2002, excavación en el antiguo Hospital Salvador, en Santiago, que busca reactivar el patio interior (abandonado) reincorporándolo a la estructura original del edificio, y comunica, a manera de un paseo subterráneo, suelos, zócalos, fundaciones, pilares y cañerías con el exterior del edificio.
Factory Declares Bankruptcy upon Opening, 2002, excavation of the old *Hospital Salvador,* Santiago, that attempts to recuperate an abandoned interior patio by reincorporating it into the original structure of the building, and connects floors, baseboards, foundations, pillars, and pipes through underground tunnels with the outside of the building.

Fábrica se declara en quiebra al inaugurarse (detalle).
Factory Declares Bankruptcy upon Opening (detail).



Pablo Rivera

Santiago, 1961. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1961. Lives and works in Santiago

Le interesa el conjunto de operaciones que hacen del objeto y el espacio un soporte de sentido y significación (Rivera). Su obra se desarrolla a partir de la inclusión de diversos materiales y métodos que le permiten cuestionar la noción de lo “escultórico” dentro del arte chileno, a partir de referencias directas e indirectas al *minimal*. Sin embargo, su obra no sólo se centra en los problemas formales de su disciplina: también se nutre de una mirada crítica hacia la ciudad, buscando aquellos objetos que, en forma híbrida, irrumpen en el paisaje urbano. Esto lo ha llevado a incluir en sus trabajos desde plantas de viviendas sociales a garitas de seguridad que se instalan sin plan alguno en edificios de Santiago. Además de los elementos conceptuales, Rivera trama sus trabajos a partir de las posibilidades formales de algunos materiales como el mimbre, la madera, flores, envases plásticos y cerámica. / JD

He is interested in the set of operations that make object and space into vehicles for meaning and significance (Rivera). Through direct and indirect references to Minimalism, his work uses different materials and methods to question the notion of the “sculptural” in Chilean art. His art does not only focus on the formal problems of his discipline, however. It also makes use of a critical view of the city, seeking out those objects which, in hybrid form, erupt on the urban landscape. This has led him to include in his work social housing plans as well as wholly unplanned security booths that have been set up in buildings around Santiago. In addition to conceptual elements, Rivera assembles his work by engaging the formal possibilities of certain materials like wicker, wood, flowers, and plastic containers and ceramic.



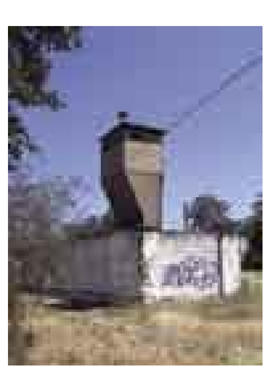
Teje-Maneje (proyecto Chimbaronk-o), 1994, mimbre tejido, 250 x 230 x 130 cm. Obra destruida.
Imbroglio (Chimbaronk-o Project), 1994, woven wicker, 250 x 230 x 130 cm. The piece was subsequently destroyed.

Purgatorio (detalle), 1995-1998, 5 prototipos en MDF (trupán), cerámica, aluminio y cristal emplazados a perpetuidad en el patio del Crematorio del Cementerio General de Santiago.
Purgatory (detail), 1995-1998, 5 prototypes in MDF (chipboard), ceramic, aluminum and crystal perpetually placed in the Crematory's patio of the Cementerio General, Santiago.

Take and Run *(Toma y arranca)*, 2002, serie de fotos digitales de garitas de vigilancia en Santiago, dispuestas aleatoria y fragmentariamente para cubrir todos los recorridos del espacio de exposición, dimensiones variables.
Take and Run, 2002, series of digital photographs of surveillance guardhouses in Santiago, randomly and fragmentarily placed in order to cover all possible exhibition viewing trajectories, dimensions variable.







Minimal, 2000, MDF (trupán) y formalita, 220 x 600 x 700 cm.
Galería Animal, Santiago. La obra pertenece a una serie donde el artista cita a Sol Lewitt y al minimalismo, pero en lugar de usar progresiones geométricas y/o tautologías, sus formas provienen de levantamientos a escala 1:1 de plantas de viviendas sociales chilenas.

Minimal, 2000, MDF (chipboard) and formalite, 220 x 600 x 700 cm.
Galería Animal, Santiago. This work is part of a series that refers to Sol Lewitt and Minimalism, but instead of using geometric progressions and/or tautologies, it is based on actual size building plans for Chilean public housing.







Lotty Rosenfeld

Santiago, 1943. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1943. Lives and works in Santiago

"¿La frontera es la señal o bien lo señalizado?" (Sergio Rojas). Su obra está ligada a la lingüística del poder, interviniendo a nivel del significante aquellos signos que lo hacen elocuente, quebrando su sentido. Subvierte los signos para proyectar una utopía política y una estética del cruce, de la hibridación que llega para ocupar el lugar de las jerarquías. Esta estética se plasma en el gesto que convierte un signo impuesto y negativo –representado por las líneas del tránsito— en cruces, donde la cruz puede ser leída como signo más, positivo, o símbolo de la muerte, y está estrechamente ligada al momento histórico en que es trazada. Rosenfeld integró su trabajo al del CADA, elaborando un arte político con medios poco habituales en la historia de Chile que la antecede: la acción de arte en espacios públicos, la fotografía, el video-registro y la video-instalación. / CV

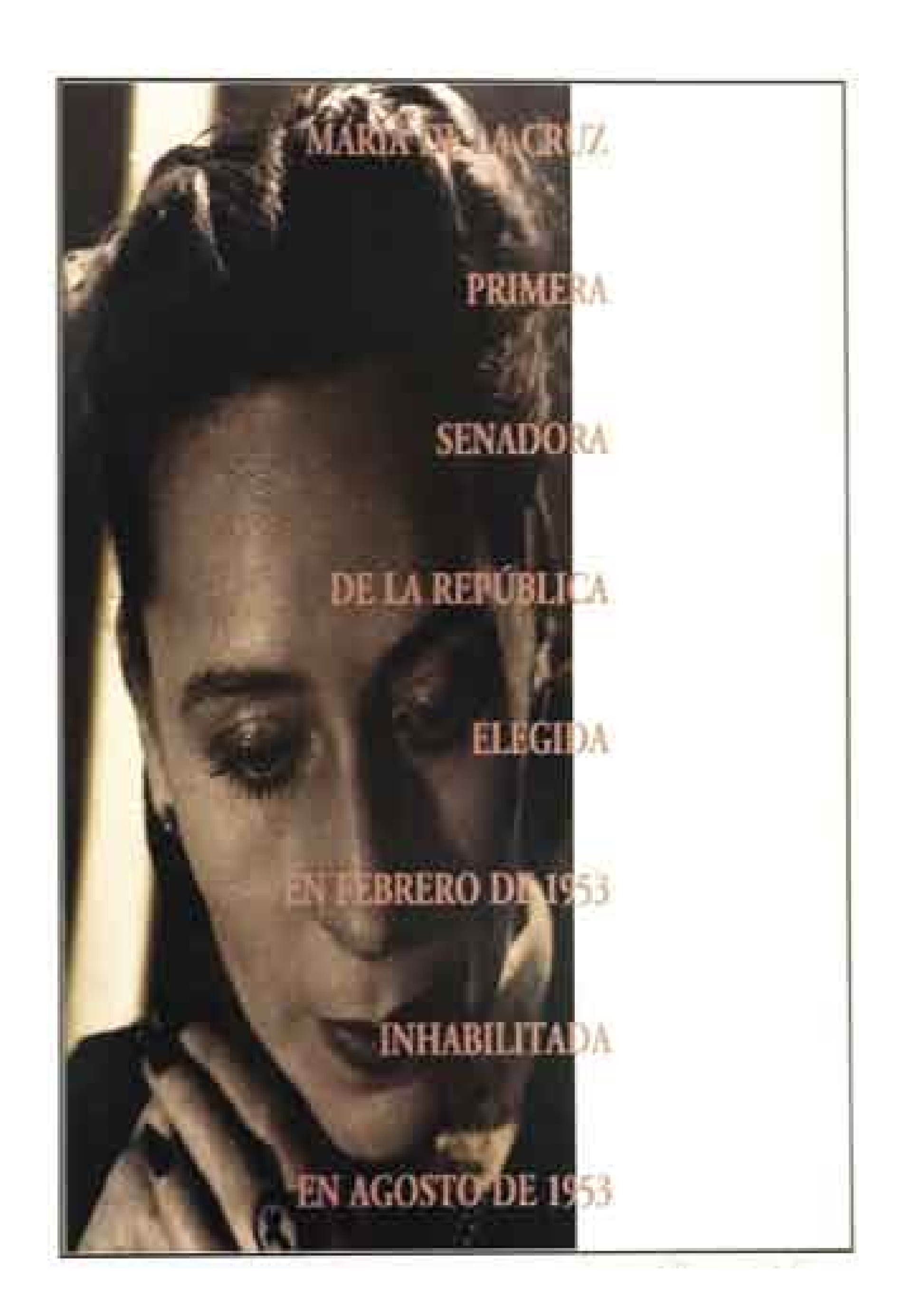
"Is the border the sign or what is signaled?" (Sergio Rojas). Her work is connected to the linguistics of power, intervening on the level of the signifier in those signs that give voice to power and hence fracturing its meaning. She subverts signs to project a political utopia and a cross-over aesthetic that replaces hierarchies. This aesthetic takes the form of a gesture that changes an imposed and negative sign (formed using actual traffic lane markers) into a cross that can be read positively, as a plus sign, or as a symbol for death. This cross is tightly bound up in the historical moment in which it is inscribed. Rosenfeld's work formed a part of CADA, where she developed a political art using media uncommon in the history of Chilean art: art actions in public spaces, photography, video-documentation and video installation.







Una milla de cruces sobre el pavimento, 1979, "acción de arte", "video-acción", video-instalación: intervención sobre las señales de tránsito en el pavimento a lo largo de una 1 milla de la calle Manquehue, Santiago. Un mes después los registros de la acción, en cine y video, fueron proyectados en el mismo sitio donde ésta tuvo lugar.
A Mile of Crosses on the Pavement, 1979, "art action", "video-action", video installation: intervention of transit marks on the pavement for one mile on Manquehue Street, Santiago. A month later video and film documentation of the action was projected in the same place.



María de la Cruz, 1995, serigrafía, 120 x 75 cm. María de la Cruz fue la primera mujer senadora en Chile, revocada 6 meses después de su elección en 1945.

María de la Cruz, 1995, silkscreen, 120 x 75 cm. María de la Cruz was the first woman senator in Chile. She was revoked 6 months after her election in 1945.



Cautivos, 1989, video-instalación en un edificio abandonado en Santiago. Una proyección en forma de franja horizontal muestra 10 años de "acciones de arte" de Rosenfeld, y en forma programada se cruza en diálogo con otra vertical que da cuenta de la votación y el escrutinio del plebiscito (1988) que puso término al régimen militar. Al final, a pantalla llena, aparece Karin Eitel, presa política chilena que fue obligada por la dictadura a "confesar sus delitos" por TV. Imágenes mediáticas de otros juicios públicos –como el caso Ochoa en Cuba— se suman intermitentemente a aquélla. El audio consta de 2 bandas independientes: una recoge las diversas situaciones mostradas en la obra, la otra, amplificada en todo el lugar, reproduce la lectura de los cómputos radiales del plebiscito.
Captives, 1989, video-installation in an abandoned building in Santiago. A narrow horizontal projection shows 10 years of Rosenfeld's "art actions", and engages with other, vertical, projection showing images of the ballot and 1988 plebiscite that voted the military regime out of power. At the end of the video, Karin Eitel, a Chilean political prisoner forced by the regime to publicly "confess her crimes" on television, appears on the screen. Media images of other public trials —like Ochoa´s in Cuba— are intermittently shown along with it. The audio consists of 2 independent sound tracks: one gathers together diverse situations shown in the work, the other, amplified throughout the space, reproduces radio announcements about the plebiscite results.

Acciones de arte, registros fotográficos.
Art actions, photographic documentation.



(1) Diego Portales, Santiago, 1989. Diego Portales, Santiago, 1989
(2) Acrópolis, Atenas, 1993. The Acropolis, Athens, 1993.
(3) Valparaíso, 1985. Valparaiso, 1985.

(4) Casa Blanca, Washington D. C., 1982. Col. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. White House, Washington D. C., 1982. Museo Nacional de Bellas Artes Collection, Santiago.
(5) Palacio de La Moneda, Santiago, 1984. Col. Museo Nacional de Bellas Artes y Museo de Artes Visuales, ambos en Santiago. Palacio de La Moneda, Santiago, 1984. Museo Nacional de Bellas Artes Collection, Museo de Artes Visuales Collection, both in Santiago.



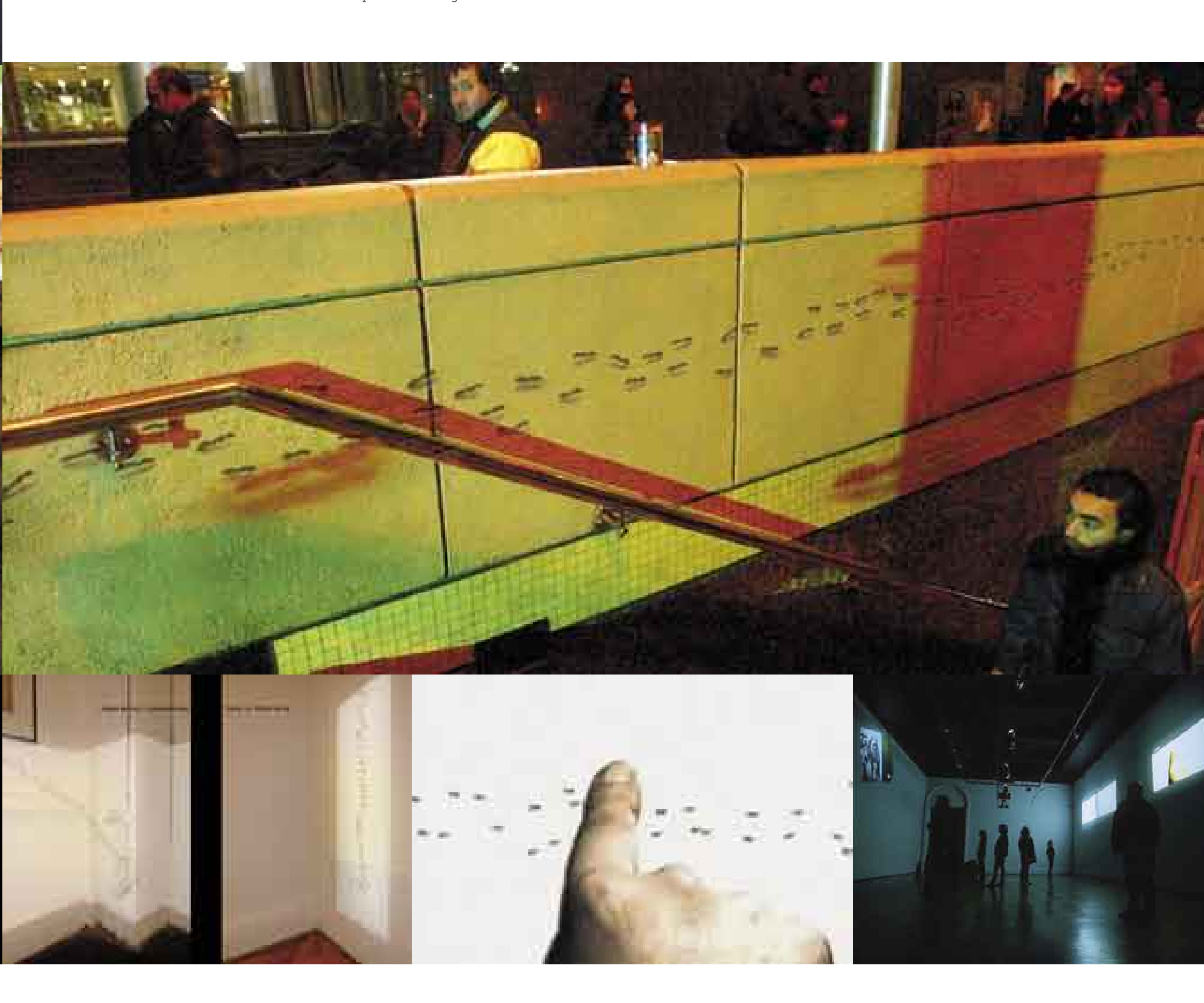
(6) The City, Londres, 1993.
The City, London, 1993.
(7) Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1985.
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1985.

(8) Cárcel Pública, Santiago, 1984.
State Prison, Santiago, 1984.
(9) Plaza de la Revolución, La Habana, 1985.
Plaza de la Revolución, Havana, 1985.


5
13
H
NYSE

Moción de orden, 2002, conjunto de video-instalaciones e intervenciones en espacios públicos. Consiste en la proyección de una serie de fragmentos visuales tomados de la TV junto con otros textuales, todos superponiéndose en forma entrecortada. Su punto de inicio fue la proyección del video de una hilera de hormigas en una plataforma petrolera en el Estrecho de Magallanes. La obra transitó después por diversos espacios de arte y urbanos en Santiago.

Motion for Order, 2002, a group of video installations and interventions in public spaces consisting of a projection of a series of visual fragments from television and other textual fragments, all superimposed in a faltering manner. This work began with the projection of a video of a line of ants on an oil platform in the Strait of Magellan. Afterwards, the work traveled around different art and urban spaces in Santiago.



Carolina Ruff

Santiago, 1973. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1973. Lives and works in Santiago

Trabaja a partir de una estética de la desaparición. Sus obras se mimetizan sutilmente con los distintos espacios, tanto privados como públicos, en donde las ha presentado. La selección de los espacios que le interesan está tramada por "una mirada que busca o denota falta, alguna ausencia presente en el lugar, o algún espacio-tiempo sobrante, desfasado, incierto, interrumpido" (Ruff). Su investigación, vinculada a su formación dentro de la escultura, la ha llevado a invertir procesos: en vez de crear y articular objetos, Ruff los desmaterializa. Por esta razón, sus obras exigen un espectador atento, que sea capaz de advertir las anomalías del espacio propuestas por la artista. / JD

She works from an aesthetic of disappearance. Her work subtly blends with the different spaces —both public and private— where it is exhibited. Her selection of spaces is bound up in "a perspective that looks for and denotes lack, a certain present absence in the place or a certain extra, skewed, uncertain and interrupted space-time" (Ruff). Linked to her training in sculpture, her research has led her to invert processes: instead of creating and joining objects, Ruff de-materializes them. As a result, her work demands an alert viewer capable of capturing the anomalies of space that she effects.



Equipamiento contra incendios (kit de emergencia para espacios de arte), 2003, bordados sobre esterilla, caja de fierro esmaltada, vidrio, 120 x 160 cm.
Fire Prevention Kit (Emergency Kit for Art Spaces), 2003, embroidered mat, glazed iron box, glass, 120 x 160 cm.

Limpieza católica, 2000, intervención: 736 baldosas autoadhesivas de 30 x 30 cm pegadas sobre trama de baldosas existentes, impresión láser sobre autoadhesivo termolaminado, Centro de Extensión, Pontificia Universidad Católica, Santiago.
Catholic Cleansing, 2000, intervention: 736 self-adhesive tiles, 30 x 30 cm each, placed over the existing tiles, laser print on self-adhesive laminate, Centro de Extensión, Pontificia Universidad Católica, Santiago.









En-plazamientos Políticos, 1999, intervención: 1,000 m² de pasto cortado en el Cementerio Parque del Recuerdo colocados sobre Plaza de la Constitución, frente al Palacio de Gobierno, Santiago.
Political Emplacements, 1999, intervention: 1,000 m² of grass from the "Parque del Recuerdo" Cementery, placed on the Plaza de la Constitución, in front of the Government Palace, Santiago. (The Spanish word "en-plazamientos" in the title is derived from the word "emplazar", to place or to locate, and "plaza" or square. Translator´s note.)



El traje del emperador (detalle), 2005, instalación, Galería Animal, Santiago: foto, vestido bordado sobre esterilla, maniquí de madera, 30 x 40 cm (foto), 140 x 50 cm (vestido).
The Emperor's Clothes (detail), 2005, installation, Galería Animal, Santiago: photograph, dress embroidered on mat, wooden mannequin, 30 x 40 cm (photograph), 140 x 50 cm (dress).



Demian Schopf

Frankfurt del Main, 1975. Vive y trabaja en Santiago
Frankfurt del Main, 1975. Lives and works in Santiago

Los llamados "ángeles arcabuceros" de la tradición pictórica colonial hispanoamericana son un ejemplo de la condición híbrida de la cultura que surge tras el choque entre España y América. Producto de la creatividad india frente a narrativas evangelizadoras del catolicismo español, su resultado es un cuadro barroco que da cuenta de las fracturas de un orden impuesto. Schopf retoma esta tradición actualizándola, mediante un montaje escenográfico fotografiado y duplicado especularmente. Las escenas están compuestas por maniquíes, rodeados de animales disecados. Los arcabuces han sido reemplazados por herramientas de trabajo. El título parodia un ensayo de Joaquín Lavín (líder de derecha) donde anuncia la buena nueva del capitalismo neoliberal impuesto durante la dictadura militar. A través de la doble cita –a la pintura colonial y a dicho ensayo— Schopf alegoriza los descalces y fracturas de los discursos hegemónicos. / CV

The "harquebusier angels" (gun-bearing angels) from the Hispanic colonial painting tradition are an example of the hybrid nature of the culture that grows out of the clash between Spain and the Americas. The product of Indian creativity in the face of the evangelic narratives of Spanish Catholicism, the baroque paintings on this motif evidence the fractures in an imposed order. Schopf appropriates this tradition and brings it up-to-date through a mise-en-scene that is photographed and duplicated by means of mirrors. The scenes are made from mannequins surrounded by dissected animals. The guns have been replaced by work tools. The title of the work parodies an essay by Joaquín Lavín (a right wing leader) that proclaims the good news of the neo-liberal capitalism imposed during the military dictatorship. Through these two references –to colonial painting and that essay— Schopf allegorizes the fractures in hegemonic discourses.



Locus amoenus/trinitas, 2004, video-instalación, Iglesia de la Trinidad, Colonia. Los monitores muestran un mismo video con manos que practican el lenguaje para sordomudos junto con otras que gesticulan anárquicamente.
Locus amoenus/trinitas, 2004, video-installation, Iglesia de la Trinidad, Cologne. The monitors show a single video with hands performing sign language along with others that gesture anarchically.



Salamiel advocatus Dei, 2005, foto b/n, 120 x 150 cm.
Salamiel Advocatus Dei, 2005, black and white photograph, 120 x 150 cm.



Miguel lumen Dei, 2005,
foto b/n, 120 x 150 cm.
Miguel Lumen Dei, 2005,
black and white photograph,
120 x 150 cm.



La revolución silenciosa: Asiel timor Dei, 2004,
impresión lambda, 150 x 240 cm.
The Silent Revolution: Asiel Timor Dei, 2004,
Lambda print, 150 x 240 cm.



Cristián Silva-Avaria

Santiago, 1975. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1975. Lives and works in Santiago

Su fotografía exhibe lo oculto tras lo cotidiano. Aprovecha la instantaneidad de este medio para mostrar el preciso momento de un acontecimiento. La pintura adquiere en su obra este carácter eventual, por lo que su registro fotográfico es un modo de hacerla perdurar. Silva-Avaria trabaja la cita actualizando procesos de la tradición moderna y sus ampliaciones (Malevich, Pollock, Rothko). *El manto de la novia* y *Serie de la pintura abstracta chilena* responden al impulso de coleccionar pinturas casuales (las huellas del uso en una antigua casa o los borrones en muros callejeros). La instalación *Bellas, audaces y sin dolor* retoma el acontecimiento como objeto de representación en dos videos (platos que se quiebran contra un muro, cuyo soporte de proyección es blando, una pelota que rebota) y en la proyección de una diapositiva que exhibe su progresivo desgaste. / CV

His photography exhibits what lies hidden behind daily life. He uses the instantaneity of this medium to show the exact moment when something happens. In his work, painting becomes somewhat circumstantial, hence a photographic recording is a way to make it last. Silva-Avaria works with citations, updating processes from the modern tradition and its ramifications (Malevich, Pollock, Rothko). *El manto de la novia* (The Bride's Veil) and Serie *Pintura abstracta chilena* (Abstract Chilean Painting series) display the impulse to collect happenstance paintings (the marks of use in an old house or blotches on walls in the street). In the installation *Bellas, audaces y sin dolor* (Beautiful, Bold and Painless), occurrence becomes an object of representation in two videos (one showing dishes breaking against a wall, and another a bouncing ball, both projected on a soft support) and the projection of a slide that gradually deteriorates.



Serie ***Pintura Abstracta Chilena (Pink Collection)***, 2002.
Abstract Chilean Painting series ***(Pink Collection)***, 2002.

Serie ***Pintura Abstracta Chilena***, 1999-2005, registro fotográfico en cajas de luz de borraduras y parches en muros exteriores en Chile.
Abstract Chilean Painting series 1999-2005, lightboxes with photographs of buff marks and patches on exterior walls in Chile.







El manto de la novia, 2000,
intervención en el interior
de una casa en desuso:
látex, polvo, *smog*, tiempo.
The Bridal Veil, 2000,
intervention inside an abandoned
house: latex, dust, smog, time.



Bellas, audaces y sin dolor, 2003, instalación con video y fotos, dimensiones variables.
Beautiful, Bold, and Painless, 2003, installation with video and photographs, dimensions variable.

Francisco Smythe

Puerto Montt, 1952 – Santiago, 1998
Puerto Montt, 1952 – Santiago, 1998

Artista y profesor precoz, experimentó los cambios culturales de los cortos e intensos años de la Unidad Popular, durante los cuales, al compromiso político y ético, se sumó una apertura de las fronteras plásticas: el arte *pop* y el *action painting* norteamericanos, así como el informalismo español, marcaron su trabajo de arte. La libertad plástica se ligó para siempre en su obra con la utopía de libertad. Durante los años 80 vivió en Italia, donde se vinculó con la transvanguardia. Por medio del gesto básico de la pintura elaboró un código personal: el corazón, la montaña, frutas, óvalos y espirales, combinados con colores y letras formaron un lenguaje para hablar de un lugar ideal, un país perdido y añorado. Su pintura ha sido definida como neobarroca, atendiendo a su condición narrativa, multirreferencial y expresionista. Traspasando el plano, elaboró *collages*, instalaciones y esculturas utilizando el neón y objetos de desecho sobre madera u hormigón. / CV

Artist and professor from early on, he experienced the cultural changes that took place during the short and intense years of the Unidad Popular, when political and ethical commitment combined with an opening of boundaries in art: North American Pop Art and Action Painting, as well as Spanish Informalism influenced his work. In it, visual freedom was always tied to the utopia of freedom. During the 80s, he lived in Italy, where he made contact with the Transvanguardia Through the basic gesture of painting, he built a personal code: the heart, the mountain, fruits, ovals and spirals, which, when combined with colors and letters, constituted a language to speak of an ideal place, a lost and longed for country. His painting has been defined as neo-baroque thanks to its narrative, multi-referential and expressionistic qualities. Moving beyond flat surfaces, he created collages, installations, and sculptures using neon and waste objects on wood and concrete.

De la serie *San Diego* (1976-1978): ***Ciego***, 1978, acrílico, *tape*, tinta y lápiz sobre papel, fotografía y calendario, 110 x 80 cm. Col. Paulina Humeres, Santiago.
From the *San Diego* series (1976-1978): ***Blind***, 1978, acrylic, tape, ink and pencil on paper, photograph and calendar, 110 x 80 cm. Paulina Humeres Collection, Santiago.







Perdido (El beso), 1974, lápiz y gouache sobre papel, 80 x 55 cm. Col. Paulina Humeres, Santiago.
Lost (The Kiss), 1974, pencil and gouache on paper, 80 x 55 cm. Paulina Humeres Collection, Santiago.

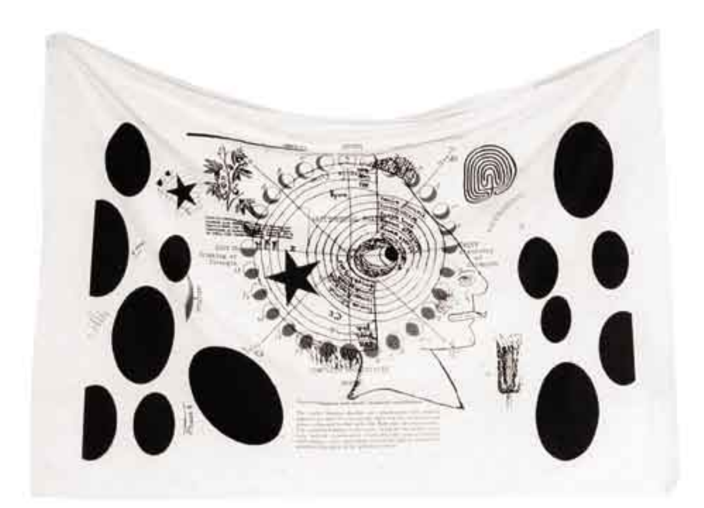
Violador II, 1975, acrílico, grafito, lápiz de color y tinta sobre papel, 55 x 80 cm. Col. Paulina Humeres, Santiago.
Rapist II, 1975, acrylic, graphite, colored pencil and ink on paper, 55 x 80 cm. Paulina Humeres Collection, Santiago.

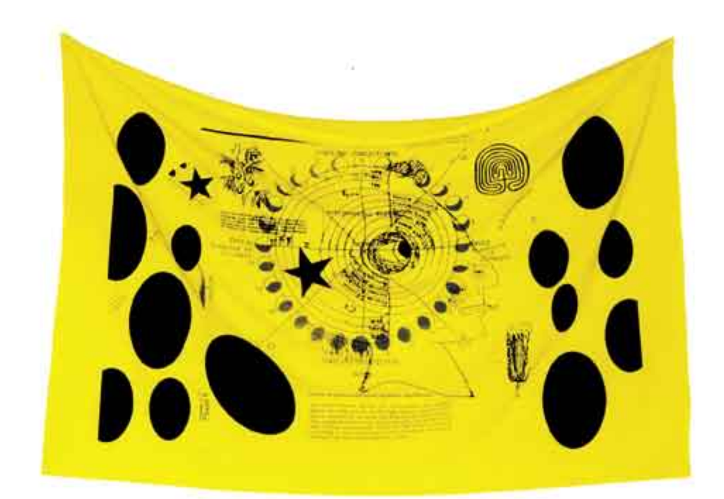


***Cuore e strisce** (Corazón y franjas)*, 1986, acrílico sobre tela, 84 x 84 cm. Col. particular, Parma.
Heart and stripes, 1986, acrylic on canvas, 84 x 84 cm. Private Collection, Parma.



***Due montagne andini** (Dos montañas andinas)*, 1987, acrílico, tempera y vinílico sobre papel, 70 x 100 cm. Col. Vicente Izquierdo, Santiago.
Two Andes Mountains, 1987, acrylic, tempera and vinyl on paper, 70 x 100 cm. Vicente Izquierdo Collection, Santiago.





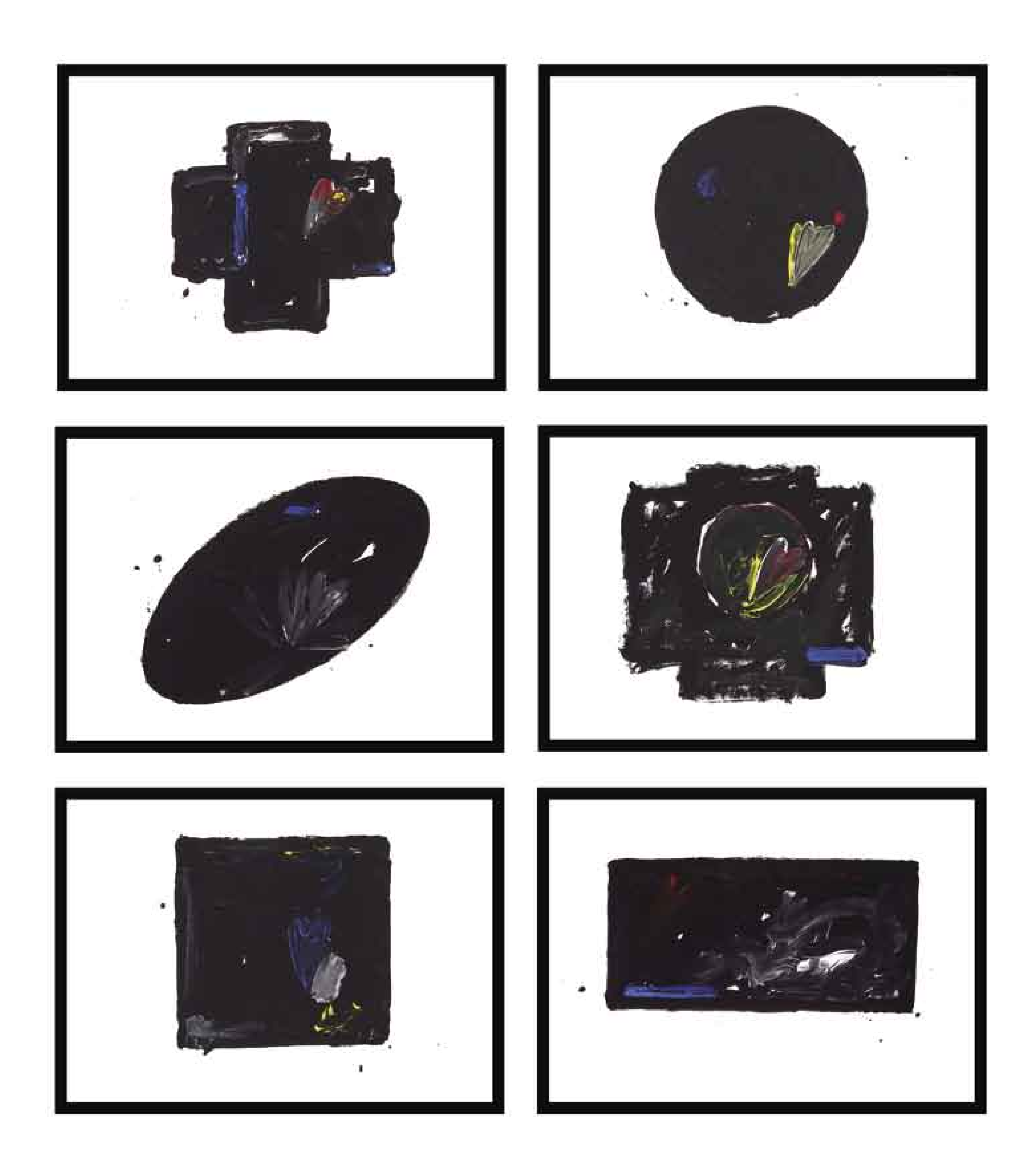




Teli *(Tela)*, 1990, instalación: impresión serigráfica sobre telas industriales, 215 x 450 cm. Col. particular, Santiago.
Fabric, 1990, installation: silkscreen print on industrial fabrics, 215 x 450 cm. Private Collection, Santiago.



Caro continente *(Querido continente)*, 1990-1991, instalación: acrílico sobre tela, 40 x 40 cm cada componente. Col. particular, Santiago.
Dear Continent, 1990-1991, installation: acrylic on canvas, 40 x 40 cm each component. Private Collection, Santiago.



Caro Malevic *(Querido Malevich)*,
1986, acrílico sobre papel,
165 x 145 cm, 50 x 70 cm
cada componente.
Col. Paulina Humeres, Santiago.
Dear Malevich, 1986, acrylic on
paper, 165 x 145 cm, 50 x 70 cm
each component. Paulina
Humeres Collection, Santiago.

Mario Soro

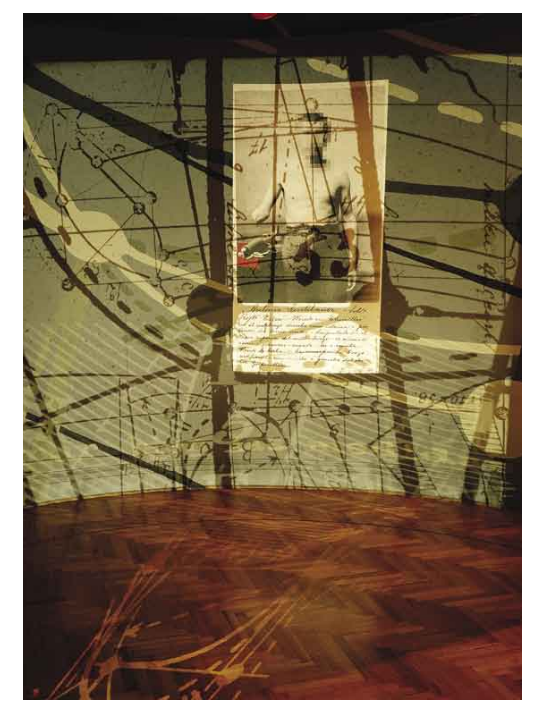
Santiago, 1957. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1957. Lives and works in Santiago

Discípulo de Eduardo Vilches, quien expandió y resignificó teóricamente en la práctica del grabado conceptos como edición, matriz y copia, sus primeros trabajos ampliaron y extendieron conceptual y materialmente algunas de sus características básicas, como la huella, la serie y la impresión. Su interés era darles un nuevo significado al interior de soportes atípicos para esta disciplina, como el espacio público. A partir de esta investigación, Soro comenzó a desarrollar desde la gráfica, la *performance* y la instalación una mirada crítica que cruza distintos campos del saber, pero que se trama a través de diversos métodos de impresión y de la recuperación de distintas iconografías. Su posición respecto al arte es esencialmente política; esto lo ha llevado a desarrollar gran parte de su labor en el área de la docencia. Ha trabajado –entre otros temas— acerca de los medios de control puestos en práctica por el poder para disminuir las libertades individuales. / JD

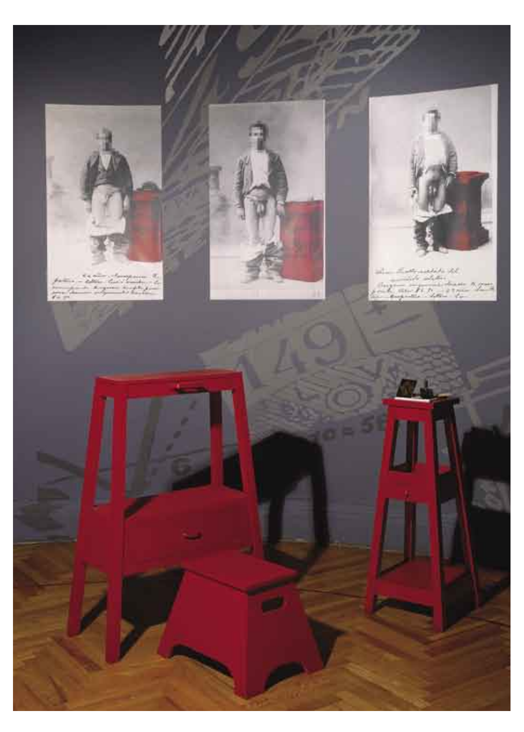
A disciple of Eduardo Vilches, —who expanded and theoretically re-signified concepts such as edition, matrix and copy in the practice of printing— his early works extended both conceptually and materially some basic characteristics of printmaking mainly, the trace, the series and the impression. He was interested in giving a new meaning to atypical printmaking supports such as public space. On the basis of this investigation, Soro began using graphic arts, performance and installation to develop a critical perspective that entailed crossing various fields of knowledge. He built this perspective by means of various printing methods and by recovering different iconographies. His artistic stance is basically political, and this has led him to work a great deal in the field of teaching. The issues he has worked on include —among other themes— the way power deploys certain means of control to reduce individual liberties.

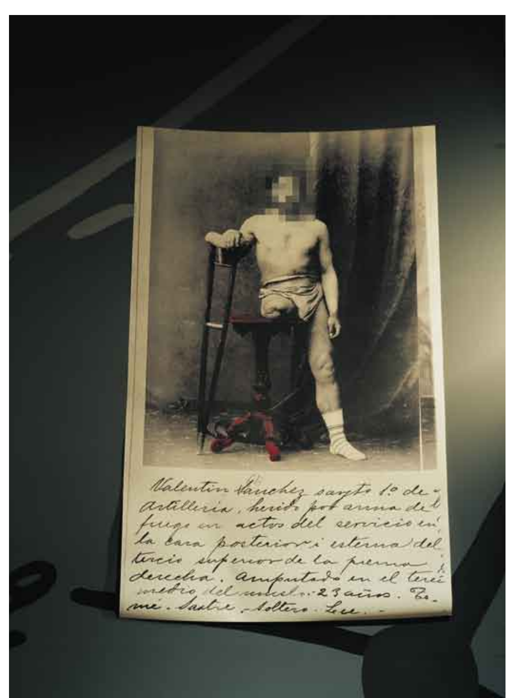
La estética de la democracia, 1990, instalación-ambiente en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago como parte de la muestra *Museo Abierto*, primera realizada tras la vuelta de la democracia: objetos construidos con materiales de desecho, pintados en rojo, cada uno con una banderola con un signo que alude a la fragilidad de la recién inaugurada democracia, dimensiones variables. Col. Museo de Arte Contemporáneo de Chiloé.
The Aesthetic of Democracy, 1990, installation-environment at the Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago as part of the show *Museo Abierto*, the first one held after the return of democracy: objects constructed with waste materials, painted red, each one with a banderole with a sign that alludes to the fragility of the new democracy, dimensions variable. Museo de Arte Contemporáneo Collection, Chiloé.









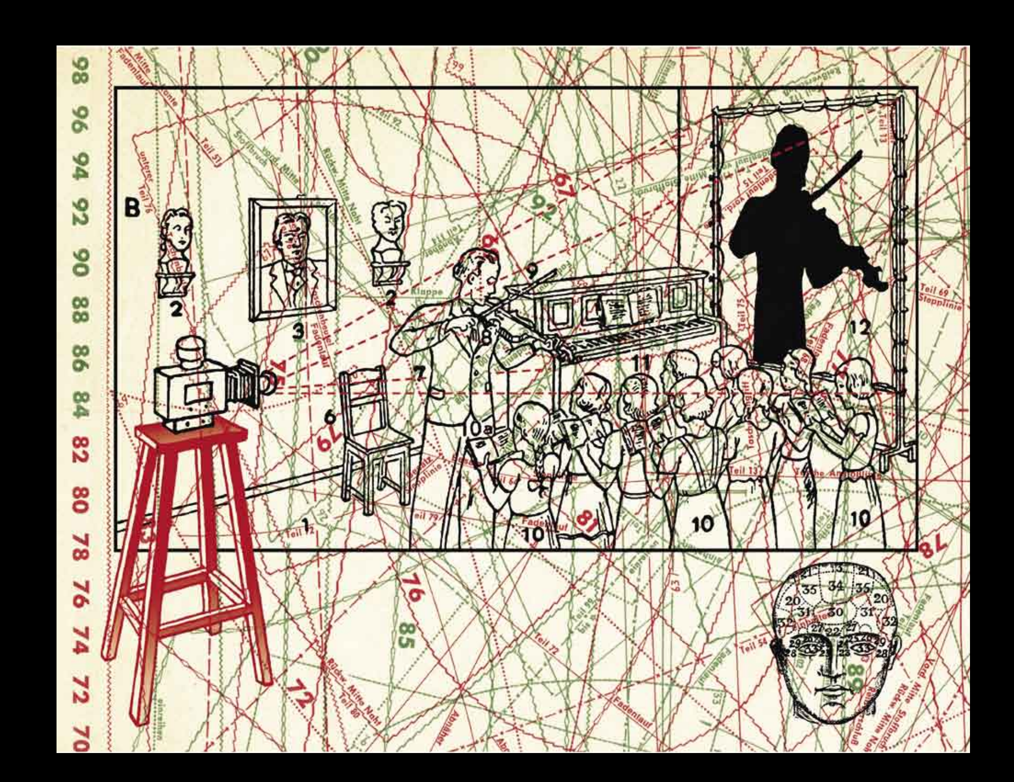


La mesa de trabajo de los héroes, 2002, instalación-ambiente en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago (detalles): intervención en el muro con diagramas de corte y confección, fotografías de archivo de soldados de la Guerra del Pacífico que sufrieron amputaciones, y mobiliario de medición antropométrica y dactiloscópica.
The Heroes' Work Table, 2002, installation-environment at the Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago (details): intervention on the wall with sewing patterns, archival photographs of soldiers from the War of the Pacific who suffered amputations, and pieces of furniture for anthropometric and dactyloscopic measuring.

La salud pública o la política eléctrica chilena, 1986, instalación-ambiente en todo el espacio de la Galería Bucci, Santiago: torre central con dispositivos de fluido de sangre, leche, paneles de cocina intervenidos, objetos electrodomésticos, e intervención con campos de cruces en todos los circuitos eléctricos, de alcantarillado y telefónicos de la galería.
Public Health or Chilean Electrical Policy, 1986, installation-environment in the entire space of the Galería Bucci, Santiago: central tower with flowing blood devices, milk, intervened kitchen panels, appliances, and intervention with fields of crosses on all the electrical, drainage and telephone circuits in the gallery.

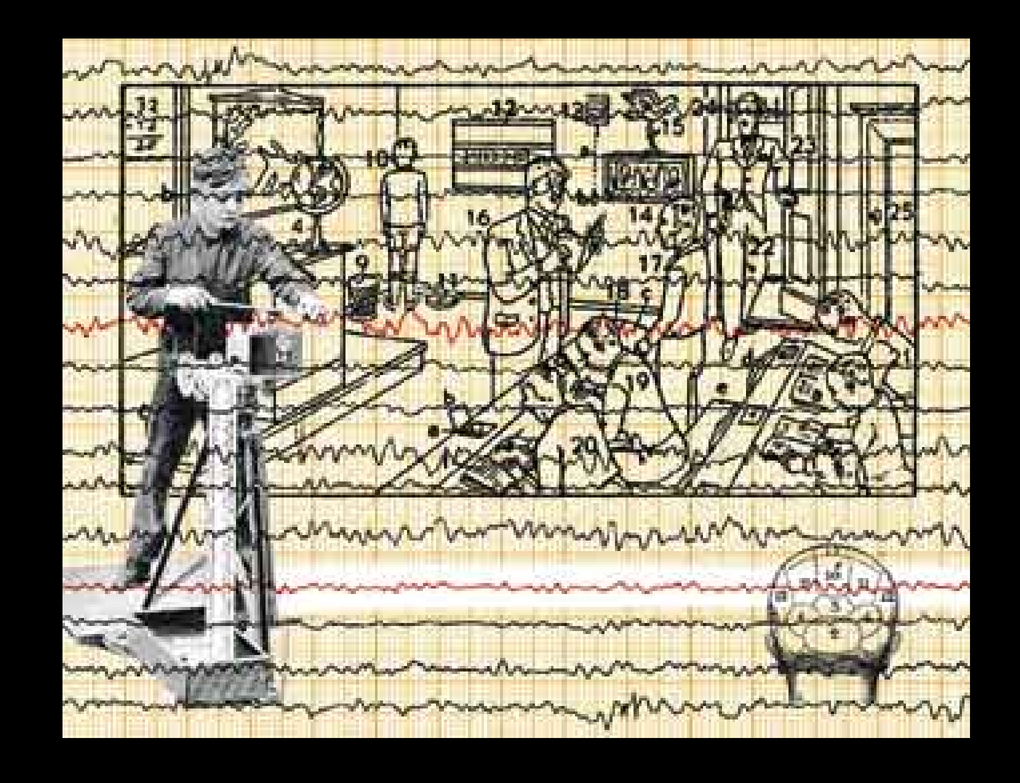


La casa más hermosa no puede competir con el campo de batalla, 1985, instalación-ambiente en Galería Bucci, Santiago: mobiliario de la casa del artista y proyección de diapositivas sobre toda la superficie de la sala y los objetos, audio coordinado con las proyecciones.
The Most Beautiful House Can Not Compete with the Battleground, 1985, installation-environment at Galería Bucci, Santiago: furniture from the artist's house and slide projection on the entire surface of the exhibition room and on the objects, audio coordinated with the projections.



Las tareas de la proyección (Alter Ego), de la carpeta *Un cuerpo gráfico para un museo ausente*, 2004, impresión digital sobre papel: superposición de diagramas de flujo de distinto origen con imagen de referencia educativa, 38 x 40 cm. Col. Universidad ARCIS y Museo de la Educación, Santiago, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso.

The Tasks of Projection (Alter-Ego), from the file *Un cuerpo gráfico para un museo ausente* (A Graphic Body for an Absent Museum), 2004, digital print on paper: superimposition of diagrams of fluids from different sources with educational explanatory image, 70 x 50 cm. Universidad ARCIS Collection and Museo de la Educación Collection, Santiago, Universidad de Playa Ancha Collection, Valparaiso.



Las tareas de la disciplina (El Signo), de la carpeta *Un cuerpo gráfico para un museo ausente*, 2004, impresión digital sobre papel: superposición de diagramas de electroencefalograma con imagen de referencia educativa, 38 x 40 cm. Col. Universidad ARCIS y Museo de la Educación, Santiago, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso.

The Tasks of the Discipline (The Sign), from the file *Un cuerpo gráfico para un museo ausente* (A Graphic Body for an Absent Museum), 2004, digital print on paper: superimposition of diagrams from an electroencephalogram with educational image, 38 x 40 cm. Universidad ARCIS Collection and Museo de la Educación Collection, Santiago, Universidad de Playa Ancha Collection, Valparaiso.





Naturalia, 2004, instalación-ambiente en la Sala Gasco Arte Contemporáneo, Santiago: intervención gráfica en el muro y polípticos de técnicas gráficas mixtas, dimensiones variables.
Naturalia, 2004, installation-environment at the Sala Gasco Arte Contemporáneo, Santiago: graphic intervention on the wall and polyptychs of mixed graphic techniques, dimensions variable.



Patrick Steeger

Santiago, 1970. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1970. Lives and works Santiago

Derivada de las investigaciones del posminimalismo, su obra presenta una ambigua relación con la idea de lo escultórico dentro del arte contemporáneo. Sus trabajos provocan una tensión con el lugar de exhibición, se apropian e invaden el espacio. No utiliza materiales "nobles", prefiere los de procedencia industrial, aunque en ocasiones incluya elementos naturales, por ejemplo, conchas. Steeger utiliza "formas informes", se interesa por las variaciones volumétricas de los objetos y juega con distintas materialidades. En palabras del mismo artista, su mirada apunta a "un trabajo más intuitivo, más personalizado contra la academia política que hay en las universidades". A pesar de la experimentación y de la problematización que hace a través de su obra a la disciplina de la escultura, ella está estrechamente ligada al trabajo de taller y a la figura del escultor. / JD

Stemming from his research into post-Minimalism, Steeger's work has an ambiguous relation to the idea of the sculptural in contemporary art. His works generate a tension in their exhibition places, invading and appropriating the space. Rather than "noble" materials, Steeger uses industrial ones and, occasionally, natural elements like shells. Steeger employs "shapeless shapes". He is interested in the volumetric variations of objects, and he plays with different materialities. In his own words, his perspective aims at "a more intuitive, personalized work as opposed to the political academy in the universities." Despite the experimentation and the problematization of the discipline of sculpture that he effects in his work, it is tightly bound to studio work and the figure of the sculptor.







Luft, 1999, tela de PVC,
turbina, tensores, 1,200 x 700 x 600 cm.
Luft, 1999, PVC fabric, turbine,
turnbuckles, 1,200 x 700 x 600 cm.

Es-cultura en veda, 2002, hormigón, conchas marinas, moldajes de neumático, altura 190 cm, otras dimensiones variables.
Forbidden (S)cul(p)ture, 2002, cement, seashells, tire molds, 190 cm high, other dimensions variable.





Sin título, 2004, escultura en la Escuela Básica El Arenal, Antofagasta: hierro, pintura y cemento, 1,200 x 600 x 360 cm. Geometrización: arquitecto Francisco Chateau.

Untitled, 2004, sculpture at “El Arenal” elementary school, Antofogasta: iron, paint and cement, 1,200 x 600 x 360 cm. Geometricization: Francisco Chateau, architect.

Jorge Tacla

Santiago, 1958. Vive y trabaja en Nueva York
Santiago, 1958. Lives and works in New York

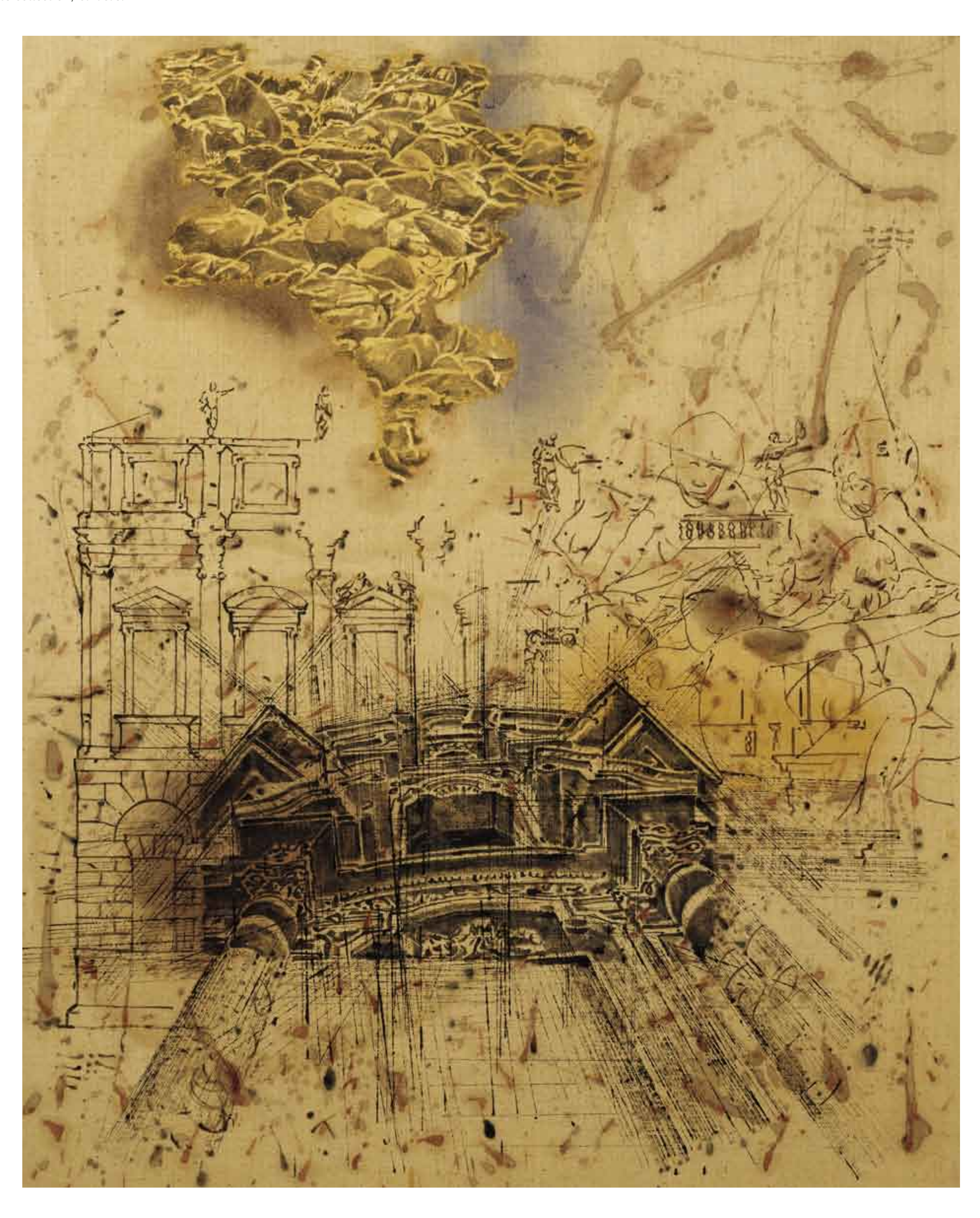
Pertenece a la Generación del 80, llamada también "de la vuelta a la pintura". Lejos de la tendencia conceptual del arte experimental y del discurso militante del arte político de esos años, Tacla ha venido desarrollando un lenguaje de gestos, materias y formas orgánicas que han evolucionado hacia la abstracción, mediante el cual expresa la energética propia de su pintura. Su obra quedó marcada por su establecimiento en Nueva York en 1981. Frente a este contrastante escenario urbano, los colores y motivos de sus cuadros apelan a un imaginario latinoamericano que recurre al paisaje sin caer en el predecible indigenismo. El tema de la ciudad ha sido abordado desde su demolición y escombro: la ruina aparece en sus pinturas con todo su potencial simbólico, recordando el trabajo de Anselm Kiefer. / CV

He is a part of the 80 Generation, also known as "the return to painting". Far from the conceptual tendency of experimental art and the militant discourse of political art that characterized those years, Tacla developed a language of gestures, materials and organic forms that have evolved towards abstraction, a language that he uses to express an energy specific to his painting. His work has been influenced by his move to New York in 1981. Faced with this contrasting urban setting, the colors and motifs in his paintings appeal to a Latin American imaginary that refers to landscape without falling into predictable *indigenism*. He has approached the theme of the city from demolition and rubble: ruin appears in his paintings with all its symbolic power, recalling the work of Anselm Kiefer.

Cógelo suave, 1985,
óleo y tempera sobre tela,
132.1 x 116.8 cm.
Col. Camila Tacla, Nueva York.
Take It Gently, 1985,
oil and tempera on canvas,
132.1 x 116.8 cm.
Camila Tacla Collection, New York.



Composición histórica Nº 4,
1994, óleo sobre yute,
229 x 182.9 cm.
Col. particular, Caracas.
Historical Composition Nº 4,
1994, oil on jute, 229 x 182.9 cm.
Private Collection, Caracas.

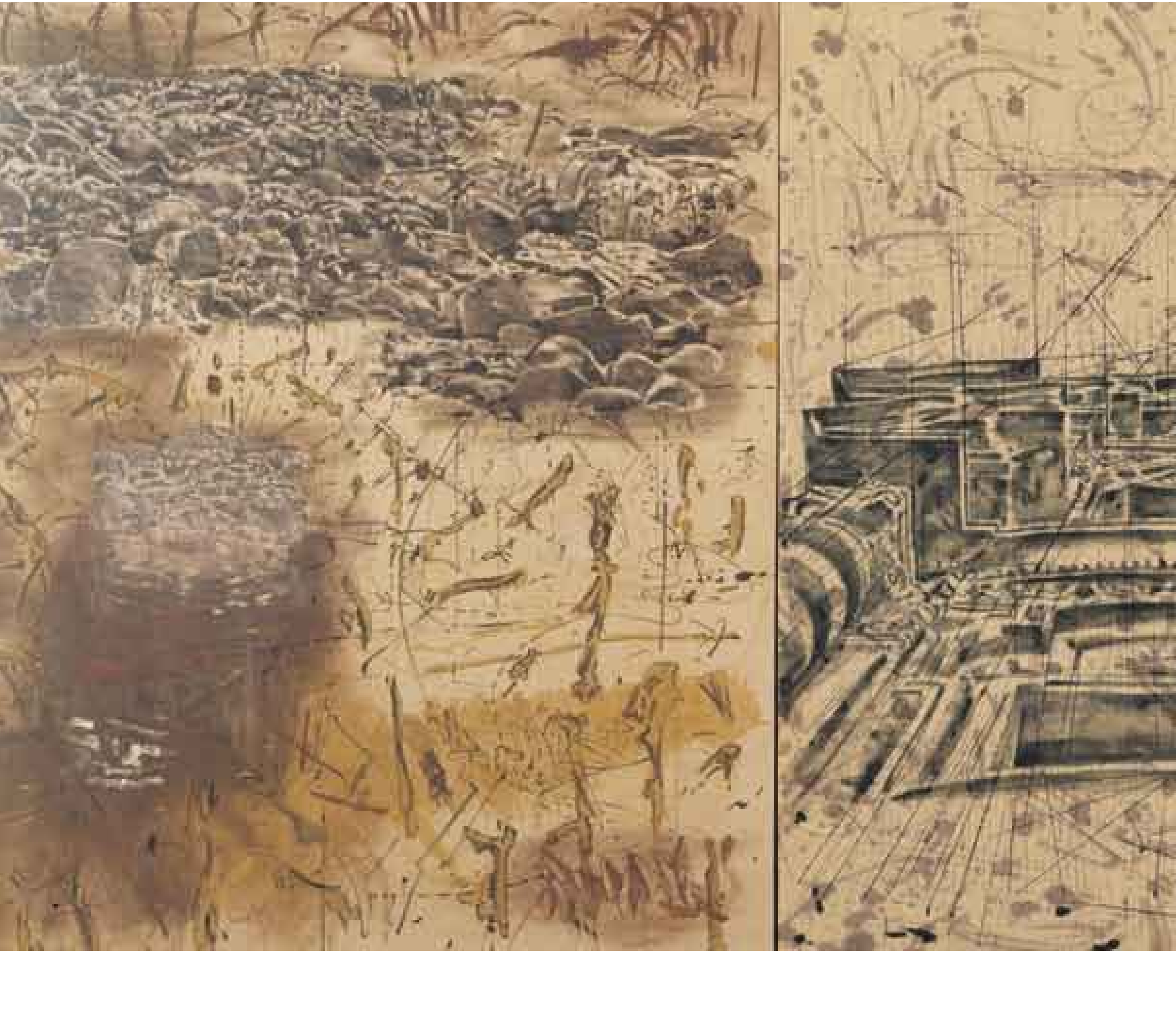


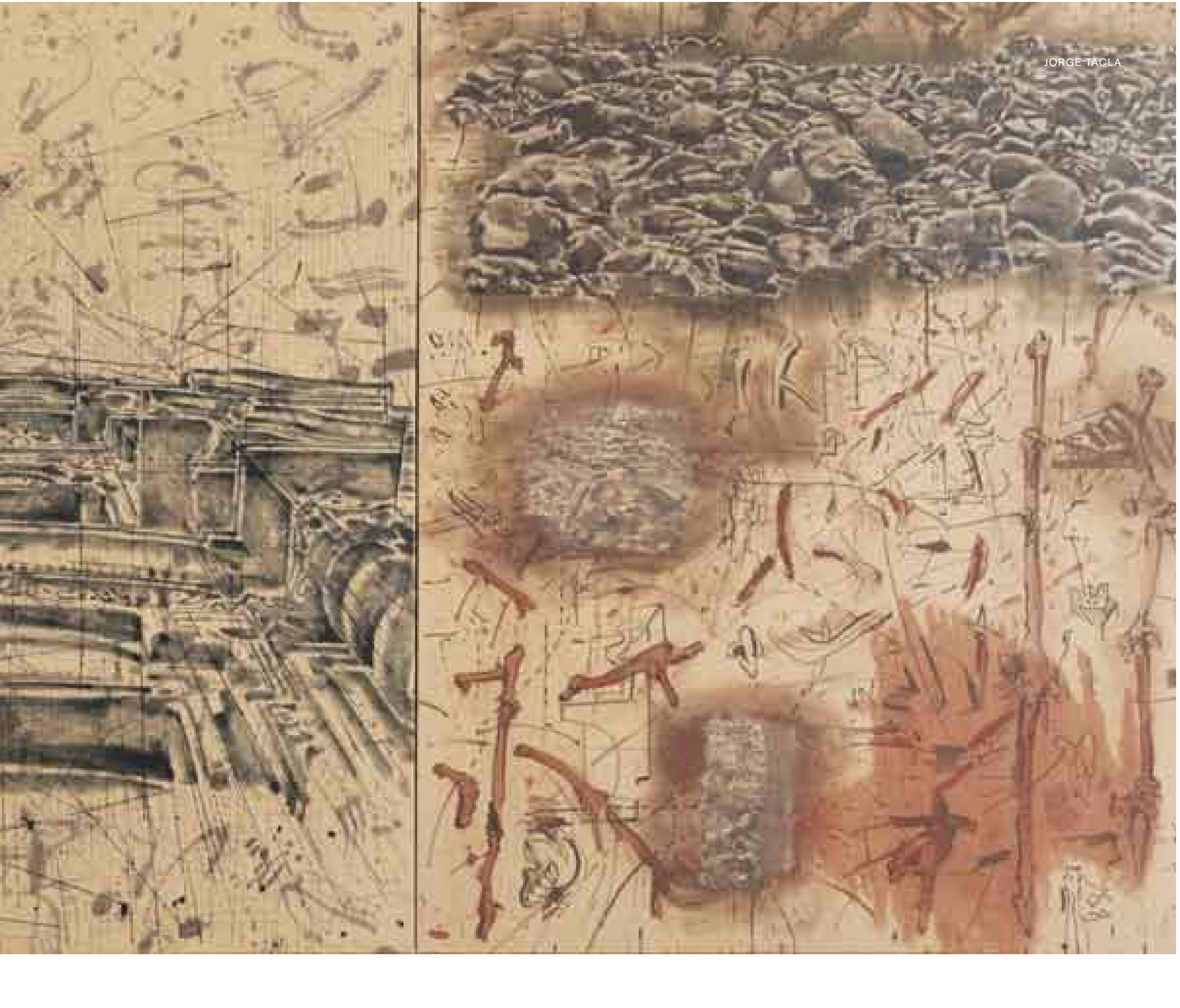


Bibliografía general para un paisaje, 1991, díptico, óleo sobre yute, 259.1 x 309.9 cm. Col. Camila Tacla, Nueva York.
General Bibliography for a Landscape, 1991, diptych, oil on jute, 259.1 x 309.9 cm. Camila Tacla Collection, New York.



Un problema hemisférico, 1989, díptico, óleo sobre yute, 264 x 315 cm. Col. Sebastián Santa Cruz, Santiago.
Hemispheric Problem, 1989, diptych, oil on jute, 264 x 315 cm. Sebastián Santa Cruz Collection, Santiago.





Un templo desconocido, 1992,
óleo sobre yute, tríptico,
2,335 x 5,485 cm.
Col. particular, Nueva York.
An Unknown Temple, 1992,
oil on jute, triptych,
2,335 x 5,485 cm.
Private Collection, New York.



Melted Blue Church
(Iglesia azul derretida), 2004,
óleo y polvo de mármol
sobre tela, 160 x 145 cm.
Col. Museo Jaureguia, Navarra.
Melted Blue Church,
2004, oil and marble dust
on canvas, 160 x 152.4 cm.
Museo Jaureguia Collection, Navarra.



Masa de cemento Nº 3,
2002, óleo y polvo de mármol sobre tela, 152.4 x 152.4 cm.
Col. particular, Nueva York.
Mass of Cement Nº 3, 2002,
oil and marble dust on canvas,
152.4 x 152.4 cm.
Private Collection, New York.

Truffa + Cabezas

Rodrigo Cabezas
Santiago, 1961. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1961. Lives and works in Santiago

Bruna Truffa
Arica, 1963. Vive y trabaja en Santiago
Arica, 1963. Lives and works in Santiago

Desde 1985 este dúo (al que se suma Sebastián Leyton en gran parte de su trayectoria) ha venido realizando una obra que transcurre por los campos de la pintura, la instalación y la producción de objetos. Excepcionalmente, este colectivo escribe los textos que acompañan las exhibiciones y catálogos de sus obras. Con tono lúdico representan la realidad nacional valiéndose de sus clichés, jugando con el lenguaje y los íconos vinculados a la cultura de consumo popular y al folclor. La disposición de objetos intervenidos exhibe a un mismo tiempo la familiaridad y la ironía frente a la estética *kitsch* local. Sin ser obras denunciantes o agresivas, la alteración lingüística y la descontextualización generan nuevos sentidos, dando muestras de una cultura híbrida. Es el caso de *Pirámide social*, donde las figuras de artesanía típica de la zona central de Chile son recuperadas para parodiar el orden de clases de la sociedad. / CV

Since 1985, this duo (often joined by Sebastián Leyton) has produced work in the fields of painting, installation and objects. On occasion, this group of artists writes the texts that accompany its exhibitions and catalogues. Playfully, they depict Chilean reality by making use of its clichés. They play with the language and the icons connected to consumer culture and folklore. The use of intervened objects displays both familiarity and irony in the face of the local kitsch aesthetic. Though neither accusing nor aggressive, the linguistic alteration and de-contextualization effected in their work generate new meanings and evidence a hybrid culture. This is the case in *Pirámide social* (Social Pyramid), where the handiwork from Central Chile is used to parody Chile's class structure.



Pirámide social, 1999, 15 esculturas por encargo en greda cocida pintada a mano con esmalte sintético (artesanía típica de Talagante, Chile), 15 cm de alto c/u.
Social Pyramid, 1999, 15 custom-made clay sculptures, painted by hand with synthetic enamel (traditional handicraft from Talagante, Chile), 15 cm high each.

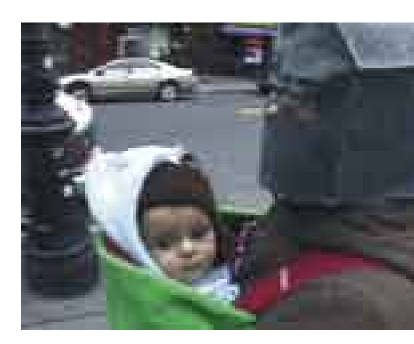
Johanna Unzueta

Santiago, 1974. Vive y trabaja en Nueva York
Santiago, 1974. Lives and works in New York

Su obra transita entre la *performance*, el objeto-escultura y la artesanía, proponiendo cruces conceptuales y formales. Trabaja con materiales "menores" como el fieltro y el cartón, los que transformados bajo su mano seducen y extrañan al espectador a partir, por ejemplo, del uso que se les puede dar. Las sutiles intervenciones que Unzueta realiza sobre lo cotidiano alteran la normalidad de la vida diaria, sobre todo aquellas actividades vinculadas a lo femenino dentro del hogar. Vestirse con una de sus esculturas-vestidos o convertir la ida al supermercado en una *performance*, se transforman así en acciones cuyos límites se desplazan entre el arte y la vida. / JD

Her work formulates conceptual and formal crossovers by moving between performance, object-sculpture and craft. She works with "lesser" materials such as felt and cardboard, which she transforms, seducing and startling the viewer with new uses. Unzueta's subtle interventions in everyday situations alter the normalcy of daily life, above all activities related to the feminine inside home. Wearing one of his sculpture-dresses or turning a trip to the supermarket into a performance challenges the limit between art and life.

Factory 1. Manos arriba
(Fábrica 1), 1999, foto de escultura-vestido en fieltro, dimensiones variables.
Col. particular, Santiago.
Factory 1. Hands Up, 1999, photograph of felt sculpture-dress, dimensions variable.
Private Collection, Santiago.



Autorretrato, 2004, video (8 minutos en *loop*). Registra una *performance* realizada por la artista en el barrio donde vive en Brooklyn: ella va a un supermercado usando una máscara-sombrero de fieltro y realiza algunas compras acompañada por su hijo pequeño.
Self-Portrait, 2004, video (8 minutes loop). Documents a performance by the artist in the neighborhood where she lives in Brooklyn: accompanied by her small son, she goes to a supermarket wearing a felt mask-hat and buys some groceries.



10 de Julio (detalle).
July 10 (detail).



10 de Julio, 2001,
cartón corrugado,
80 x 100 x 250 cm.
July 10, 2001,
corrugated cardboard,
80 x 100 x 250 cm.

Francisco Valdés

Santiago, 1968. Vive y trabaja en Londres
Santiago, 1968. Lives and works in London

"Todo lo sólido se desvanece en el aire". Las obras de Valdés parecen aludir a esta condición fútil de las sociedades de consumo, reconocida ya por Marx. Con un particular sentido de la ironía, construye piezas que cuestionan la representatividad como un traspaso posible entre lo real y su simulacro. Lo hace sin predeterminar la visualidad a un género o procedimiento estético; sus piezas pueden ser fotografía, montaje, video-instalación, gestualidad pictórica, performática, etc. Valdés reproduce imágenes reconocibles (logos de marcas conocidas, diseños estereotípicos e incluso, su propio cuerpo disfrazado) alterando sutilmente su contexto, dejando que se exhiba su vacuidad. En la instalación *Fantasmagoría*, un video lo muestra disfrazado de fantasma intentando, vanamente, traspasar la frontera hacia lo real. / CV

"All that is solid melts into air". Valdes's work seems to allude to the futileness of consumer societies that Marx foresaw. Using a particular sense of irony, he constructs pieces that question representation as a possible passage between the real and its simulacrum. He does this without pre-establishing a genre or aesthetic procedure; his work can take the form of photography, assemblage, video installation, gestural painting, performance, etc. Valdes reproduces recognizable images (famous brand logos, cliche designs and even his own body in disguise) in subtly altered contexts, thus allowing the vacuity of these images to come through. In the installation *Fantasmagoría (Phantasmagoria)*, a video shows the artist dressed up as a ghost trying in vain to cross the border into the real.

Fantasmagoría, 2000, proyección de video (8 minutos en *loop*), papel negro y alfileres, dimensiones variables. El video muestra un fantasma que intenta infructuosamente apoderarse del pastel dibujado en la pared.
Phantasmagoria, 2000, video projection (8 min. loop), black paper and pins, dimensions variable. The video shows a ghost vainly attempting to grab a pastry drawn on the wall.

Eugenia Vargas

Chillán, 1940. Vive y trabaja en Miami, México DF y Chillán
Chillán, 1940. Lives and works in Miami, Mexico City and Chillán

A partir de la utilización de la fotografía, la *performance*, el video e instalaciones *in situ*, Vargas construye diversos imaginarios en los que da cuenta de temáticas como lo cotidiano, lo infantil, la relación de la vida y la muerte y la cultura popular, entre otras cosas. A pesar de la pluralidad de sus intereses, es su cuerpo el soporte de gran parte de sus obras. De esta manera, su trabajo adquiere una sensibilidad que considera al cuerpo como un sitio de conflicto, que le permite explorar problemáticas asociadas, por ejemplo, a la memoria y a la identidad. En él se despliegan distintas tramas de poder cuyos ejes son lo irreal (o el sueño) y la biografía (o el cuerpo). / JD

By means of photography, performance, video and site-specific work, Vargas builds a variety of imaginaries that deal with issues such as everyday life, childhood, the relationship between life and death, and popular culture. Though her interests are greatly varied, her own body is the support for much of her work; in it, the body is considered a site of conflict, allowing Vargas to explore problems associated with memory and identity, for example. Her work displays various power networks centered on the unreal (or the dream) and biography (or the body).

Sin título, 1990, políptico, impresión cromógena, 300 x 600 cm. Col. Centro de la Imagen, México DF, Ludwig Forum, Aachen, Museo de Arte de Santa Bárbara, California, Marino Golinelli, Bolonia, Liza y Arturo Mosquera, Miami.
Untitled, 1990, polyptych, chromogenic print, 300 x 600 cm. Centro de la Imagen Collection, Mexico DF, Ludwig Forum Collection, Aachen, Santa Bárbara Art Museum Collection, California, Marino Golinelli Collection, Bolonia, Liza y Arturo Mosquera Collection, Miami.














Sin título, 1986, tríptico fotográfico, 100 x 360 cm. Col. Museo de Arte de la Universidad de California, Long Beach.
Untitled, 1986, photographic triptych, 100 x 360 cm. University of California Art Museum Collection, Long Beach.



Tríptico, 1990, impresión cromógena, 101.6 x 101.6 cm.
Triptych, 1990, chromogenic print, 101.6 x 101.6 cm.



Sin título, 1990, tríptico fotográfico, impresión cromogena, 100.5 x 360.5 cm. Col. Jimmy Bilitzi, Caracas, y Rocío Mireles / Kurt Hollander, México DF.
Untitled, 1990, photographic triptych, chromogenic print, 100.5 x 360.5 cm. Jimmy Bilitzi Collection, Caracas, and Rocío Mireles / Kurt Hollander Collection, México DF.

Rosa Velasco

Santiago, 1951. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1951. Lives and Works in Santiago

La memoria es un tema recurrente en sus instalaciones, abordado desde las metáforas del museo, la ciencia, la conservación y la clasificación. Una sutil trascendencia se percibe en su trabajo, siendo éste, paradójicamente, efímero. La escultura es el punto desde el cual sus obras parten hacia una reflexión poética del género, que queda expresada en sus títulos. Es así como *Almario*, cercano a los trabajos de Rachel Whiteread, toma el vacío como materia prima y lo exhibe, tal como lo hiciera Malevich en su gesto de suprema abstracción. *La ilusión hecha polvo* juega con los límites de la representación, simulando un espacio de reflejo entre techo y suelo. El blanco reaparece en la intervención de las calles de Valparaíso: *Blanco de la mirada* es un recorrido por la historia de esa ciudad, que ha quedado marcada por las huellas del salitre. / CV

Memory is a recurring theme in Velasco's installations, and she approaches it using the museum, science, conservation and classification as metaphors. Paradoxically ephemeral, her work effects a subtle transcendence. Sculpture is the point of departure for a poetic reflection on this artistic manifestation, which is expressed in the titles of her pieces. Close to Rachel Whiteread in relation to certain materials and procedures, *Almario* (Soul Closet) uses emptiness as a prime material which she exhibits, as Malevich did in his gesture of supreme abstraction. *La ilusión hecha polvo* (The Illusion Made Dust) plays with the limits of representation, simulating a space where the roof and floor are reflected. White is used again in her intervention in the streets of Valparaiso: *Blanco de la mirada* (Object of the Gaze) is a journey through the history of a city that has been marked by saltpeter.



Almario, 2000, paralelepípedo de resina y parafina sólida suspendido dentro de la sala de Galería Animal, Santiago, ocupando casi todo el espacio, dejando sólo un metro libre para circular; tubos fluorescentes en cada esquina de la sala.
Soul Closet, 2000, resin and solid paraffin parallelepiped suspended inside Galería Animal, Santiago, and taking up almost the entire space, leaving only one meter free to move about; florescent tubes in every corner of the room.

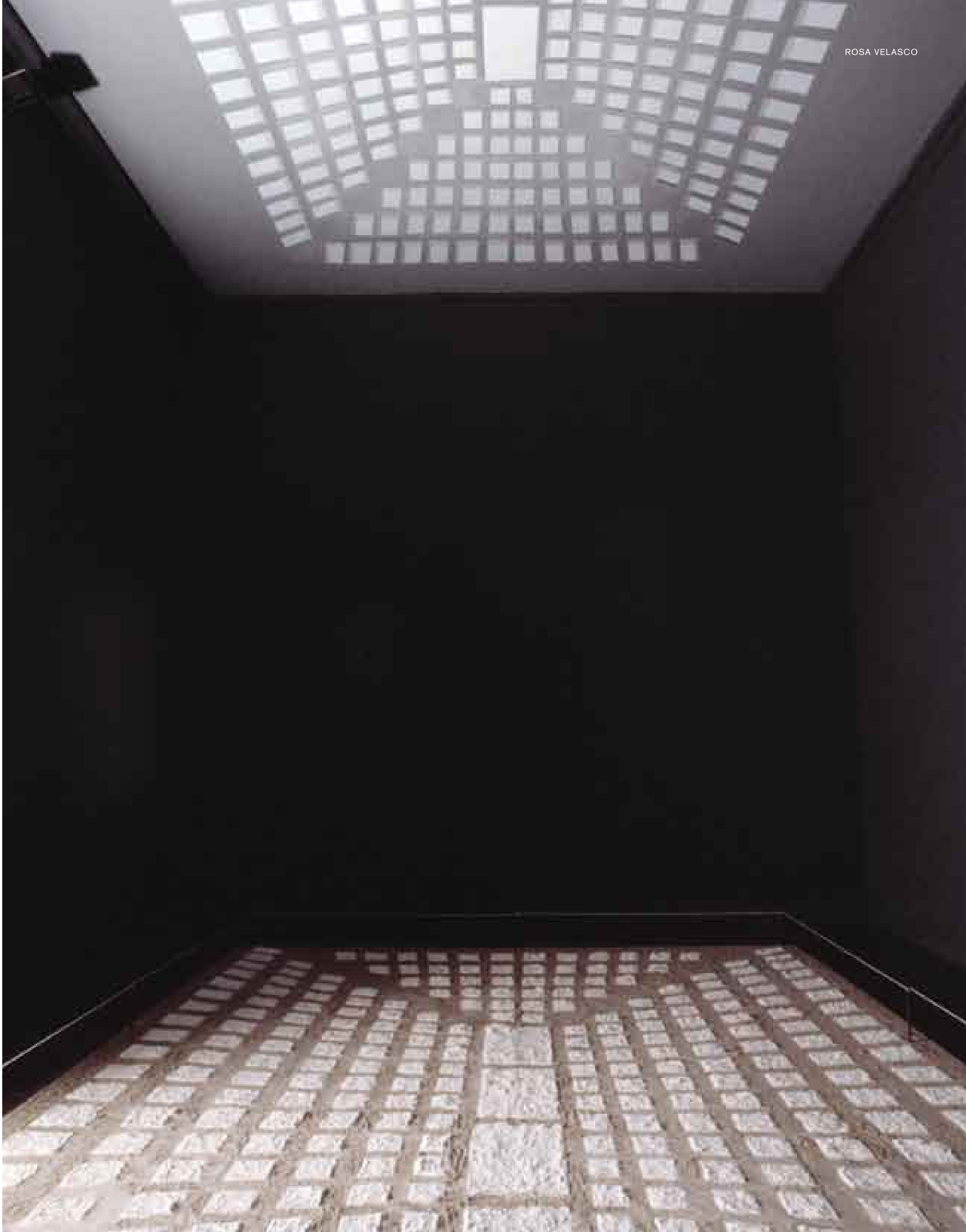
Blanco de la mirada, 2001, intervención en una calle peatonal de Valparaíso: salitre granulado blanco sobre la canaleta de evacuación de aguas lluvia.
Object of the Gaze (the Spanish title is a pun that can be also translated as *Whiteness of Vision*. Editor's note), 2001, intervention on a pedestrian street in Valparaiso: granulated white saltpeter covering the rainwater drainage gutter.







La Ilusión hecha polvo, 1999, intervención en el Museo de Santiago, Casa Colorada: paredes y techo pintados con látex, éste último simulando una bóveda con cristales que permite ver el cielo; la sombra de su luz es simulada en el suelo con polvos de cuarzo y feldespato, rodeada por estacas de hierro y cordel a manera de un sitio arqueológico.
The Illusion Made Dust, 1999, intervention at the Museo de Santiago, Casa Colorada: latex painted ceiling and walls, the ceiling simulates a vault with glasses making the sky visible; the shadow of its light is simulated on the floor with quartz and feldspar dust, surrounded by strung together iron stakes resembling an archaeological site.





Cecilia Vicuña

Santiago, 1948. Vive y trabaja en Nueva York
Santiago, 1948. Lives and works in New York

Poeta y artista-artesana, formó junto a otros tres creadores la Tribu No en los 60. A comienzos de los 70 se fue a Nueva York, donde la organicidad de su obra se alimenta del contraste hiperurbano. Su trabajo, que consiste en instalaciones, poesía, *performance* y fotografías, está en la línea del *povera* italiano, aunque ella advierte que su referente es más bien el paisaje latinoamericano, la naturaleza y la basura que lo componen. A través de la precariedad de los materiales y el rescate de lo indígena, intenta devolver el valor ritual al arte. Esta inspiración se manifestó tempranamente con obras que intervenían el paisaje, antes que el *land art* eclosionara en Estados Unidos. La crítica ha vinculado su obra al arte feminista y al ecológico. En efecto, Vicuña da expresión al erotismo, la naturaleza y la hibridez cultural desde su propia biografía, expandida en piezas que tienen vida propia. / CV

Poet and artist-craftswoman, she and three other creators formed Tribu No in the 60s. In the early 70s, she moved to New York, where the organic nature of her work was nourished by the contrast of the large city. Her work, which consists of installations, poetry, performance and photographs, is in keeping with the Italian Povera movement, though she states that it actually refers to the nature and trash of the Latin American landscape. Through precarious materials and indigenous elements, she tries to restore the ritual value of art. This intention was manifest early on —before Land Art came onto the North American art scene— in pieces that intervene on the landscape. Critics have associated her work with feminist art and ecology. Indeed, Vicuña deals with eroticism, nature and cultural hybridity from the perspective of her own biography, thus giving her work a life of its own.

Vaso de leche, 1979, acción de arte realizada frente a la Quinta Simón Bolívar, Bogotá, como parte de la acción *Para no morir de hambre en el arte*, organizada por el CADA simultáneamente allí, en Santiago y en Toronto. La artista anunció con carteles el derramamiento de un vaso de leche. En ese momento estaba sucediendo "el crimen lechero" en Colombia: 1,920 niños murieron debido a que los comerciantes agregaban pintura a la leche.
Glass of Milk, 1979, art action in front of the Quinta Simón Bolívar, Bogotá, as part of the action *Para no morir de hambre en el arte (So as Not to Die of Hunger in Art)*, organized by CADA simultaneously in Bogota, Santiago and Toronto. On signs, the artist announced the spilling of a glass of milk. At that time, the "el crimen lechero" (the milk crime) was occurring in Colombia: 1,920 children died because merchants were adding paint to milk.



Guardián, de la serie *Objetos precarios*, ca. 1966, instalación en la playa de Concón, palos, lana, tela y plumas. Obra destruida.
Security Guard, from the *Precarious Objects* series, circa 1966, installation on the beach at Concón, sticks, wool, canvas and feathers. Destroyed work.

Poet's Table *(Mesa del poeta)*, 1999, instalación con materiales diversos, 160 x 100 cm aproximadamente.
Poet's Table, 1999, installation with a variety of materials, 160 x 100 cm approximately.

Quipu en la vereda, 1989, instalación en Beach Street, Nueva York, dimensiones variables.
Quipu on the Sidewalk, 1989, installation on Beach Street, New York, dimensions variable.

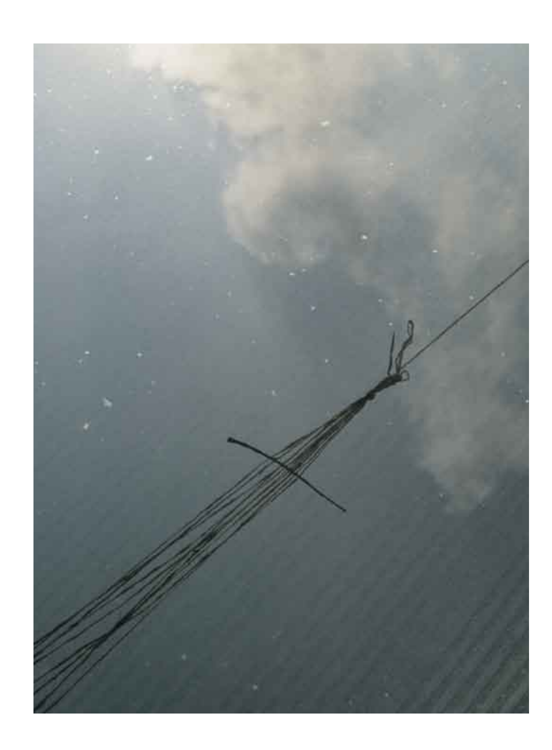




Cloud Net *(Red de nubes)*, 1999, video-*performance*, Nueva York. La artista convocó a varias personas a participar en un performance no anunciado al pie del World Trade Center, donde "tejió" una "red de nubes" con sus cuerpos, que "se movían y danzaban como las partes de un telar". Los transeúntes se incorporaban pasando por encima o por debajo de aquel, "convirtiéndose por un instante en las imágenes del tejido".

Cloud Net, 1999, performance, New York. The artist called on several people to participate in an unannounced performance at the foot of the World Trade Center, where she "weaved" a "web of clouds" with bodies that "moved and danced like the parts of a loom". Passersby participated in the piece by moving over and under it, "becoming for a moment images of the weave".

Antivero, 1981, hilo en el paisaje, Colchagua, 600 x 1,200 cm aproximadamente.
Antivero, 1981, thread in the landscape, Colchagua, 600 x 1,200 cm approximately.



La sombra de un telar, 1993, instalación con hilo en las calles de Nueva York, 300 x 300 x 100 cm aproximadamente.
The Shadow of a Loom, 1993, installation with thread in the streets of New York, 300 x 300 x 100 cm approximately.

Alicia Villarreal

Santiago, 1957. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1957. Lives and Works in Santiago

Articula relatos a partir de palabras y objetos que forman parte de colecciones de archivos, bibliotecas y museos. A través de una reclasificación y descripción infinita de colecciones olvidadas y suspendidas por el paso del tiempo, junto a una desmantelación de textos oficiales vinculados a la educación, Villarreal construye y organiza escuelas y museos imaginarios. En ellos, la artista despliega, en libros y objetos olvidados en antiguas estanterías y cajas, nuevas inscripciones que los actualizan desde el presente. Resuelve visualmente su obra a partir de instalaciones en donde cita directa o indirectamente a sus objetos encontrados, o en donde inventa nuevos imaginarios. / JD

She puts together narratives based on words and objects from archives, libraries and museums. By reclassifying and infinitely describing collections that have been forgotten and deferred through the passage of time, and by disassembling official texts connected to education, Villarreal builds and organizes imaginary schools and museums. In them, she displays books and objects forgotten in old shelves and boxes and re-signifies them from the present. She resolves visually her work with installations either referring –directly or indirectly— to the objects she has found, or inventing new imaginaries.

El primer almácigo de la lengua. La lengua materna, 1997, 250 libros troquelados en 2 paños de 290 x 300 cm. Col. CALDIC, Rótterdam, y Antonio Bascuñán, Santiago.
The First Seedbed of Language. The Mother Tongue, 1997, 250 books minted on 2 pieces of cloth, 290 x 300 cm. CALDIC Collection, Rotterdam, and Antonio Bascuñán Collection, Santiago.





El primer almácigo de la lengua. El laboratorio, 1997, instalación en la Galería Gabriela Mistral, Santiago: proyecciones, mesas, cajas, tampones de color y timbres de goma con imágenes reelaboradas y multiplicadas del alfabeto visual en *Fragmentos di-versos*, obra creada por la artista en 1993. Los espectadores recibían 2 cuadernos para imprimir los timbres a su arbitrio.
The First Seedbed of Language. The Laboratory, 1997, installation at Galería Gabriela Mistral, Santiago: projections, tables, boxes, colored inkpads and rubber stamps with images reproduced and repeated from the *Fragmentos di-versos* visual alphabet, a work created by the artist in 1993. The spectators received 2 notebooks to stamp as they please.

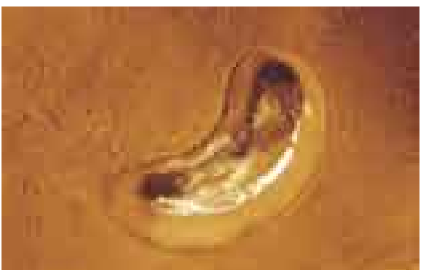


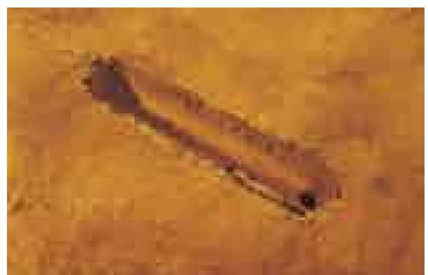
La enseñanza del vocabulario (detalle), 1996, instalación: 50 tomos del Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano parcialmente borrados y reimpresos, sobre 10 carros de transporte, y vidrio, dimensiones variables. Col. CALDIC, Rótterdam.
Vocabulary Lesson (detail), 1996, installation: 50 volumes from the Hispanoamerican Encyclopedic Dictionary partially erased and reprinted, on 10 trolleys, and glass, dimensions variable. CALDIC Collection, Rotterdam



Fuera de caja, 1994, instalación en la Galería Gabriela Mistral, Santiago: proyección y cajas de madera. Col. CALDIC, Rótterdam.
Out of the Box, 1994. installation at Galería Gabriela Mistral, Santiago: projection and wooden boxes. CALDIC Collection, Rotterdam.





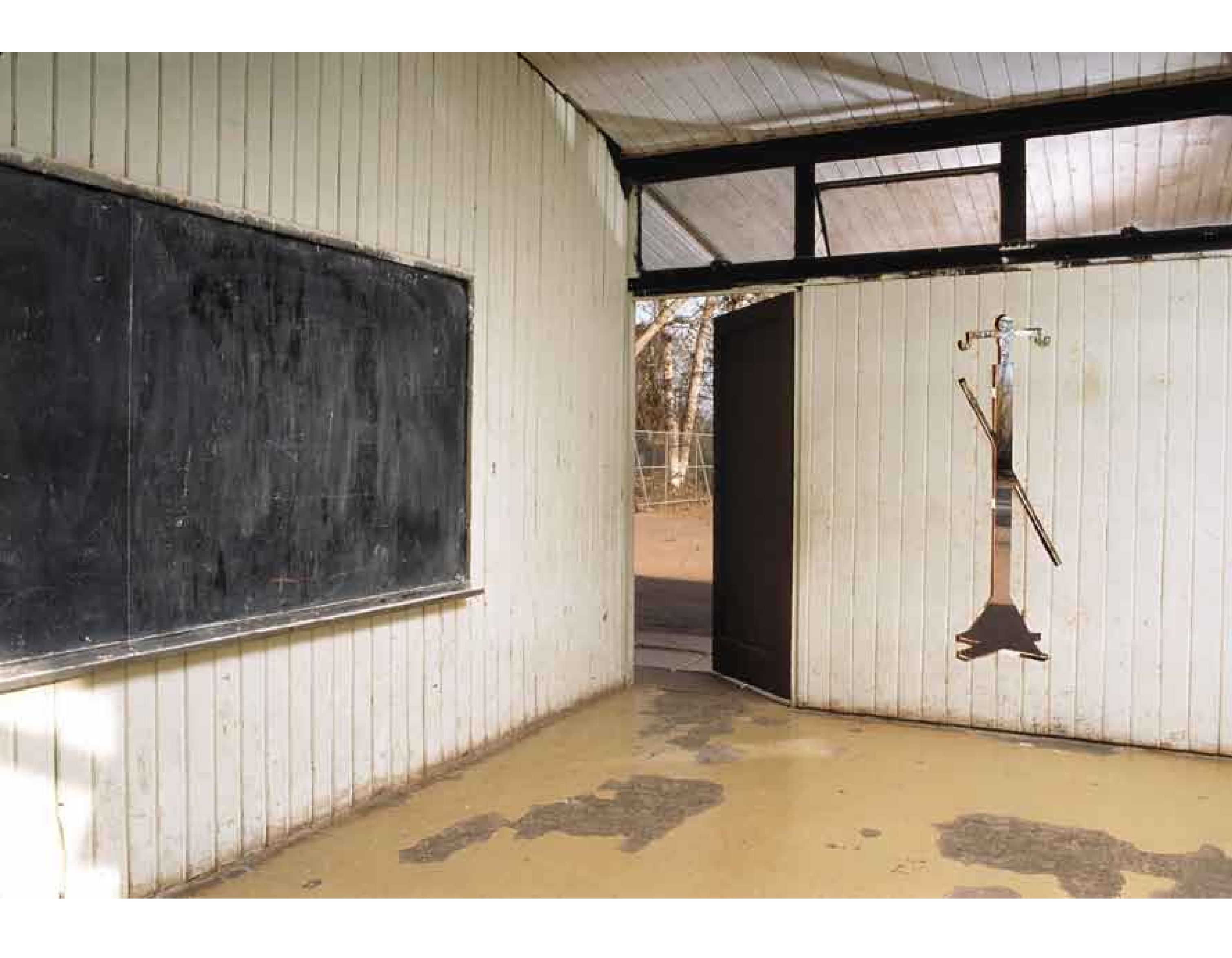


La enseñanza de la geografía
(detalle de las proyecciones).
Geography Lesson
(detail of projections).

La enseñanza de la geografía, 1997, instalación en la I Bienal de Artes Visuales del MERCOSUR, Porto Alegre: proyecciones, dimensiones variables. Se proyectan 3 siluetas de luz sobre el muro, de las cuales una cambia permanentemente, mientras otras 2 semejantes se forman mediante la luz natural que entra al haber sido recortadas en planchas que cubren ventanas; las siluetas corresponden al mobiliario escolar de los años 40. A la vez se proyectan 480 diapositivas de impresiones de objetos de madera y metal sobre tierra cernida, mostrando la secuencia de su deterioro.
Geography Lesson, 1997, installation at the 1st Biennale of Visual Arts, MERCOSUR, Porto Alegre: projections, dimensions variable. 3 silhouettes are projected onto the wall, one of which is constantly changing, while two similar ones are formed by natural light altered by panels covering the windows; the figures correspond to school furniture from the 40s. Simultaneously, there is a projection of 480 slides of wooden and metal object impressions on sifted ground, showing the process of deterioration.



El almacén de educación, 1996, instalación en la Galería Gabriela Mistral, Santiago: proyección de diapositivas, luz bajo la puerta entreabierta del subterráneo de la galería, placas de bronce grabadas con descripciones de material utilizado en las escuelas públicas en los años 40, luz de ampolletas lineales.
The Education Warehouse, 1996, installation at Galería Gabriela Mistral, Santiago: slide projection, light under the half-open door of the gallery basement, bronze plaques etched with descriptions of material utilized in public schools in the 40s, linear bulb lighting.



***Orificio en muro de la Escuela en Barracón*,**
San Bernardo, 1999, intervención.
***Orifice in the Wall of the Barracón's School*,**
San Bernardo, 1999, intervention.



Orificio en muro de la Escuela Santa Rita,
Pirque, 1999, intervención.
Orifice in the Wall of the Santa Rita School,
Pirque, 1999, intervention.



Camilo Yáñez

Santiago, 1974. Vive y trabaja en Santiago.
Santiago, 1974. Lives and works in Santiago.

Le interesa cómo pueden pensarse las relaciones entre figuración y abstracción desde la pintura y la gráfica, usando el muro y no la tela como soporte. Emparentado con la obra de Buren, Yáñez aplica franjas de color de pintura industrial, seleccionada previamente a través de un *pantone*. Sobre ellas trabaja figurativamente, estableciendo una eficaz tensión entre el dibujo representado y el fondo tramado a partir de las franjas de pintura. Actualmente le interesa extremar aún más las relaciones entre pintura y gráfica a través de la utilización de estructuras lineales ópticas que le permiten tensionar dibujos isométricos provenientes, por ejemplo, de manuales de dibujo académico. / JD

He is interested in how to think the relations between figuration and abstraction from painting and graphic arts, using the wall —not the canvas— as a support. Like Buren, Yáñez applies stripes of colored industrial paint which has been previously selected from a pantone. He then does figurative work on these stripes, hence establishing an efficacious tension between the representative drawing and the background. He is currently interested in further pushing the relations between painting and graphic arts by using optical linear structures that allow him to strain isometric drawings from academic drawing manuals, for example.



El inquietante árbol blanco, 2002,
esmalte al agua y látex sobre muro,
450 x 550 cm.
The Disturbing White Tree, 2002,
oil and latex paint on wall,
450 x 550 cm.

Malevich vs. Malevich, 2004,
intervención urbana en Hamburgo:
una edición de 40 serigrafías sobre
papel, 50 x 70 cm c/u, fue pegada
sobre una columna en un parque.
Malevich vs. Malevich, 2004,
urban intervention in Hamburg:
edition of 40 silkscreens on paper,
50 x 70 cm each, posted on a
column in a park.

Pésimo retiniano, 2002, intervención en la entrada, la caja de la escalera y los pasillos de la Galería Balmaceda 1215, Santiago: esmalte al agua, esmalte sintético y marcos blancos sobre muro, 900 cm aproximadamente. Col. Galería Balmaceda 1215, Santiago.
Terrible Retinal, 2002, intervention in the entrance, stairwell and hallways of Galería Balmaceda 1215, Santiago: water-based enamel, synthetic enamel and white frames on the wall, approximately 900 cm. Galería Balmaceda 1215 Collection, Santiago.



El otro paisaje (detalle), 2003, pintura mural en la Galería Gabriela Mistral, Santiago: esmalte al agua y látex sobre muro, 350 x 1,860 cm.
The Other Landscape (detail), 2003, wall painting in Galería Gabriela Mistral, Santiago: water-based enamel and latex paint on wall, 350 x 1,860 cm.



Cuatro pinturas murales para un solo problema, 2003, mural en la Casa de la Cultura de Cauquenes: esmalte al agua y látex sobre muro, vidrios, cinta adhesiva, sistema de conexión eléctrica y red, pared izquierda 850 x 265 cm, pared derecha 200 x 265 cm.
Four Wall Paintings for One Single Problem, 2003, wall painting in the Casa de la Cultura, Cauquenes: water-based enamel and latex paint on wall, glass, tape, electrical system and circuit, left wall 850 x 265 cm, right wall 200 x 265 cm.

Las Yeguas del Apocalipsis

Pedro Lemebel
(Santiago, fecha de nacimiento no revelada. Vive y trabaja en Santiago)
(Santiago, undisclosed date of birth. He lives and works in Santiago.)

Francisco Casas
(Santiago, fecha de nacimiento no revelada. Vive y trabaja en Las Cruces.)
(Santiago, undisclosed date of birth. He lives and works in Las Cruces.)

Este dúo de escritores se enfrentó a un país machista y en dictadura de un modo radical. En sus apariciones, el cuerpo —el propio, desnudo y homosexual, pero también el de otros, desaparecido, torturado— era el lugar de la elocuencia, de la expresión. Atentos a los movimientos del arte internacional de los 70 y 80, se diferenciaron de la Escena de Avanzada con una propuesta que apelaba a la libertad más que a las metáforas de la represión. A través del travestismo, la estética de lo pobre y *kitsch*, lanzaron una protesta contra la dictadura, pero también contra la democracia que se pactaba a fines de los 80, que los dejaba igualmente marginados. / CV

This duo of writers radically confronted a sexist country in the midst of a dictatorship. In their work, the body —one's own, nude and homosexual, but also the body of others, disappeared and tortured— was the site of speech, of expression. Aware of the international art movements of the 70s and 80s, their proposal differed from the Escena de Avanzada in its appeal to freedom rather than to metaphors of repression. Through cross-dressing, a "poor" and kitsch aesthetic, they protested against the dictatorship, but also against the democracy negotiated in the late 80s, which left them equally marginalized.

Las dos Fridas (detalle), 1990, *performance*-instalación (3 horas) y foto escenificada (160 x 150 cm), Galería Bucci, Santiago. Los artistas proyectaron una foto del cuadro homónimo de Frida Kahlo desde la calle hacia el interior de la galería, haciendo que la imagen se difuminara al traspasar un plástico colgado en la entrada y otro en el interior.
En el suelo yacía la foto escenificada por los artistas, y éstos aparecían al fondo representando la misma escenificación, con sonda de transfusión, sangre y pintura al óleo sobre el cuerpo.
Col. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago (foto).
The Two Fridas (detail), 1990, performance-installation (3 hours) and staged photograph (160 x 150 cm), Galería Bucci, Santiago.
The artists projected a photograph of the Frida Kahlo painting with the same name from the street into the gallery and caused the image to fade by projecting it through a piece of plastic hanging at the entrance and another one placed inside the gallery. On the floor was the artists staged photograph, and these same artists were in the back of the gallery enacting the same scene, with a catheter, blood and oil paint on their bodies. Museo Nacional de Bellas Artes Collection, Santiago (photograph).



comisión chilena de
derechos humanos
SANTIAGO - CHILE





La conquista de América, 1989, *performance*-instalación en el local de la Comisión Chilena de Derechos Humanos, Santiago: los artistas bailaron la cueca, danza nacional chilena, con *walkmans* fijados en el pecho con cinta adhesiva, descalzos sobre un mapa de América Latina cubierto de vidrio de botellas de Coca-Cola rotas. Además de las alusiones políticas y sobre el contagio del SIDA, la obra, conocida también como "La Cueca Fleta" ("fleto" es un término despectivo para homosexual en Chile), refería a la danza llamada "La Cueca Sola", que, en un acto simbólico que se mantiene hasta hoy, fue creada y bailada por madres de detenidos desaparecidos para representar su ausencia.
The Conquest of America, 1989, performance-installation at the Chilean Human Rights Commission's office, Santiago: the artists danced the Chilean national dance, the *cueca*, with walkmans taped to their chests and barefoot on a map of Latin America covered with broken Coca-Cola bottles. In addition to the political allusions and references to AIDS and its contagion, the work, also known as "La Cueca Fleta" ("fleto" is a derogatory term for homosexual in Chile), refers to the dance called "La Cueca Sola", which, in a symbolic act that is still carried out, was created and danced by the mothers of the disappeared in order to represent their absence.

A media asta, 1988, *performance* para la presentación del libro de poesía *A media asta*, de Carmen Berenguer, en la feria del libro en el Parque Forestal, Santiago: los artistas, vestidos de rojo, azul y blanco, y con una estrella cosida para simular la bandera de Chile, arrastran un velo negro en señal de duelo nacional por la dictadura.
Half-mast, 1988, performance for the presentation of the book of poems *A media asta* (Half-Mast), by Carmen Berenguer, at the book fair in Parque Forestal, Santiago: dressed in red, blue and white and bearing a sown star to simulate the Chilean flag, the artists dragged a black veil as a sign of national mourning due to the dictatorship.





Obra individual de Pedro Lemebel. ***Alacranes en la marcha***, 1994, intervención en la marcha de Stonewall, Nueva York, en conmemoración del vigésimo aniversario del movimiento *gay*: jeringas hipodérmicas desechables con sangre, óleo sobre coraza de venda con yeso, lienzo con letrero en pintura látex

Individual work by Pedro Lemebel. ***Scorpions in the March***, 1994, intervention in the Stonewall march, New York, to commemorate the 20th anniversary of the gay rights movement: disposable hypodermic needles with blood, oil on bandage cuirass with plaster, canvas with sign in latex paint.



Obra individual de Pedro Lemebel. ***Manifiesto***, 1987: maquillaje para la lectura de su texto *Hablo por mi diferencia*, en un acto de la izquierda chilena durante la dictadura, Estación Mapocho, Santiago. Fue leído por María Eugenia Mezza, mientras se proyectaba la imagen del artista en una pantalla.

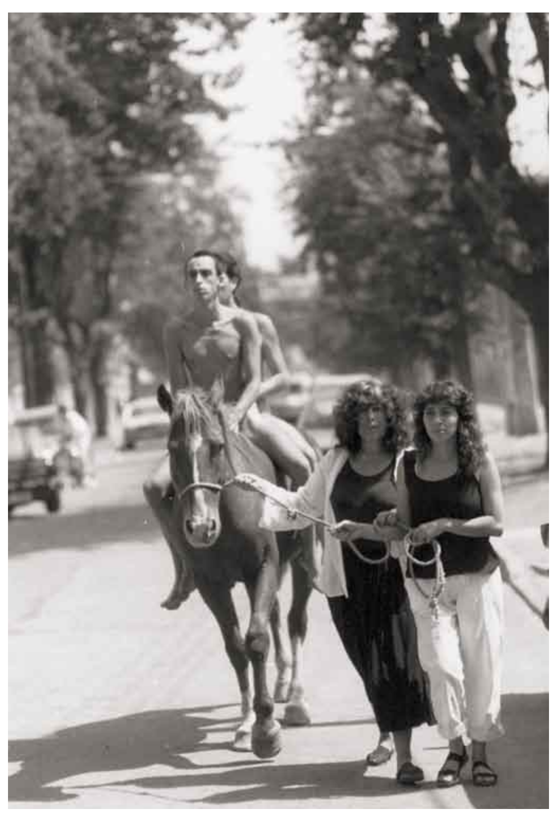
Individual piece by Pedro Lemebel. ***Manifesto***, 1987: makeup for the reading of his text *Hablo por mi diferencia* (I Speak through my Difference), in a demonstration held by the Chilean left during the dictatorship, Estación Mapocho, Santiago. The text was read by María Eugenia Mezza, while the image of the artist was projected on a screen.



Homenaje a García Lorca, 1989, foto escenificada para la muestra *Lo que el SIDA se llevó*, Instituto Chileno-Francés de Cultura, Santiago, 100 x 70 cm.
Homage to García Lorca, 1989, staged photograph for the show *Lo que el SIDA se llevó* (Gone with AIDS), Instituto Chileno-Francés de Cultura, Santiago, 100 x 70 cm.

Instalamos dos pajaritos, como palomas con alambritos, 1990, foto escenificada acerca de la reivindicación de la transexualidad: plumas, pájaros embalsamados, maquillaje, 100 x 70 cm. La obra fue concebida después de una *performance* no anunciada de igual título, realizada por los artistas durante la inauguración de la muestra *Cuerpos contingentes*, en la Galería Cesoc, Santiago. Ellos irrumpieron maquillados como si estuviesen enfermos, desnudos, envueltos en bolsas de plástico a manera de mortajas, amarrados a sillas de ruedas con alambre de púas donde se insertaban pájaros disecados, con sueros y chorreando sangre, conducidos por una enfermera. El público, impactado, abandonó la galería.
We installed two Birdies, like Pigeons with Little Wires, 1990, staged photograph on the revaluation of transsexuality: feathers, embalmed birds, makeup, 100 x 70 cm. The work was conceived after an unannounced performance of the same name carried out by the artists during the opening of the show *Cuerpos contingents* (Contingent Bodies), at the Galería Cesoc, Santiago. Made up as if they were sick, the artists entered the gallery nude, wrapped in plastic bags like shrouds and tied to wheelchairs by barbed wire on which dissected birds were placed. Dripping blood and bearing IVs, the artists were led in by a nurse. Shocked, the public left the gallery.





Refundación Universidad de Chile, 1989, *performance* en la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, intervenida en aquel momento por los militares, para simbolizar la entrada de las minorías en la academia. Los artistas marcharon hasta la Facultad a caballo, en alusión al conquistador Pedro de Valdivia, y desnudos, en alusión a Lady Godiva. Fueron acompañados por las poetas Carmen Berenguer, quien conducía el caballo, y Nadia Prado, quien tocaba una flauta.

University of Chile Re-founding, 1989, performance at the Facultad de Arte de la Universidad de Chile, which, at that time, was controlled by the military government, to symbolize minorities entrance into the academy. The artists marched to the Facultad on horseback, in reference to the conqueror Pedro de Valdivia, and nude, in reference to Lady Godiva. They were accompanied by poets Carmen Berenguer, who led the horse, and Nadia Prado, who played a flute.







Homenaje a Sebastián Acevedo, de la serie *Tu dolor dice-minado*, 1991, *performance*-video-instalación en la Escuela de Periodismo, Universidad de Concepción: los artistas se acostaron sobre cal viva, desnudos e inmóviles, simulando el mapa de Chile, frente a 4 monitores de TV sobre estrellas dibujadas con carbón. Éstos mostraban las *performances Casa particular* y otra sin título realizada por Lemebel en la obra gruesa de un hospital que había sido comenzado a edificar en el gobierno de Allende. Otro monitor central aparecía con dólares pegados en la pantalla que formaban la letra N, indicando el norte, mientras el sur era señalado por otra estrella en el suelo sobre la que aparecía un saco de cal. Una línea transversal de carbón fue incendiada sobre el espacio y sus cuerpos, hasta que se consumió, contaminando el lugar con un fuerte olor. Mientras, una voz en off leía, a través de parlantes hacia el exterior, los números de los carnet de identidad de los artistas, seguidos del nombre de una ciudad chilena, como si formaran el mapa del país. La obra rinde homenaje a un padre que se dio fuego frente a la catedral de Concepción, en protesta por la tortura a la que era sometido su hijo, detenido por la policía política.

Homage to Sebastián Acevedo, from the series *Tu dolor dice-minado* (Your Pain Says-Mined) in addition to the literal translation of “diceminado”provided above, the invented word “dice-minado” is phonetically identical to the word “diseminado,” which means scattered. The title is taken from a Pablo Neruda poem entitled Las Alturas de Macchu Picchu. Translator’s note), 1991, performance-video-installation at the Escuela de Periodismo, Universidad de Concepción: nude and still, the artists lay down on quicklime, simulating the map of Chile; they were in front of 4 TV monitors, which were placed on stars drawn in charcoal. These monitors showed Private House, a performance by the artists, and an untitled performance that Lemebel did at the abandoned construction site of a hospital whose construction begun during the Allende administration. Another central monitor, with dollars stuck to its screen to form the letter N, indicated the north, while the south was indicated by another star on the floor under a sack of lime. A transversal line of carbon was burned out on the space and the bodies, filling the place with a strong smell. Meanwhile, over speakers pointing outside, a voice off read the identification card numbers of the artists, followed by the name of Chilean cities, as if forming the map of the country. The work pays homage to Sebastián Acevedo, who set himself on fire in front of the Concepción cathedral in protest over the torture of his son who was detained by the political police.



Perdón y olvido, de la serie *Tu dolor dice-minado*, 1992, *performance*-instalación (6 horas) en la Escuela de Periodismo, Universidad de Chile, Santiago. La obra fue una reacción al Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Informe Rettig) acerca de la violación de los derechos humanos durante la dictadura militar en Chile, presentado en 1991. Familiares de las víctimas señaladas en el Informe fueron convocados por los artistas al sótano de la Facultad, que perteneció a la tristemente célebre Dirección Nacional de Inteligencia (DINA) durante la dictadura. Detrás de un espacio con 500 copas con agua, sentados sobre un montículo de tierra bajo el que habían colocado los nombres de todos los desaparecidos, y de espaldas a los asistentes, los artistas leyeron el largo informe completo, hasta que casi no conseguían hablar, mientras se transmitía la acción en un pequeño monitor.

Forgiveness and Forgetting, from the series *Tu dolor dice-minado* (Your Pain Says-Mined), 1992, performance-installation (6 hours) at the Escuela de Periodismo, Universidad de Chile, Santiago. The work was a reaction to the Report of the National Commission for Truth and Reconciliation (Informe Rettig), released in 1991, on the violation of human rights during the military dictatorship in Chile. Relatives of the victims mentioned in the Report were summoned by the artists to the basement of the Facultad, which belonged to the infamous Dirección Nacional de Inteligencia (DINA) during the dictatorship. Behind a space containing 500 glasses of water, and seated on a mound of soil under which they had placed the names of all the disappeared, the artists, back to the audience, read the long Report in its entirety until they could barely speak, while what they were doing was shown on a small monitor.



Casa particular, 1989, video junto con Gloria Camiruaga. Grabado en el último prostíbulo de la calle San Camilo, Santiago, muestra a la travesti Madonna desnuda, haciendo alarde de su cuerpo, y culmina con una cena en el lugar. Fue exhibido en la exposición *Museo abierto*, en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, y mandado a retirar por su director, Nemesio Antúnez.

Private House, 1989, video made with Gloria Camiruaga. Recorded in the last brothel on San Camilo Street, Santiago, the video shows the transvestite Madonna nude, showing off her body; the video culminates in a dinner at the brothel. It was shown at the exhibition *Museo abierto* (Open Museum), at the Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, and it was ordered removed by the museum's director, Nemesio Antúnez.



Estrellada, 1990, *performance* en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, en ocasión de la reapertura de esta institución tras el regreso a la democracia. Fue una reacción a la censura de su video *Casa particular*, en ese Museo. Los artistas readaptaron su *performance Lo que el SIDA se llevó* (1989), realizado en la calle San Camilo, Santiago, con el fin de "iluminar y dar *glamour*" a una zona de prostitutas y travestis. Con similar propósito pintaron estrellas sobre el suelo frente al Museo, las inflamaron, y sobre ellas bailaron travestidos como Rita Hayworth y Dolores del Río.

Starry, 1990, performance at the facade of the Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, on the occasion of the re-opening of this institution after the return to democracy. This performance was a reaction to the censorship of the video *Casa particular* (Private House) at the Museum. The artists adapted their performance *Lo que el SIDA se llevó* (Gone with AIDS) (1989), carried out on San Camilo Street, Santiago, in order to "illuminate and give glamour" to an area of the city with many prostitutes and transvestites. To similar ends, they painted stars on the ground in front of the Museum, ignited them and then danced on top of them while dressed like Rita Hayworth and Dolores del Río.



Enrique Zamudio

Santiago, 1955. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1955. Lives and works in Santiago

Su obra transita entre la fotografía, el grabado, la pintura y los medios digitales. Le interesa la elaboración de una memoria visual que recoja diversos aspectos de la historia (política, social, cultural) de Chile. A través de la experimentación en el campo de la fotografía, y de su fascinación por la formación de la imagen fotográfica a fines del siglo XIX, ha incursionado en foto-emulsiones de gran formato. Actualmente ha conducido su investigación al problema de la visión estereoscópica (en 3 dimensiones), dando una nueva mirada al paisaje rural y urbano del valle central chileno. Este trabajo le ha permitido realizar un contrapunto visual con la pintura chilena de paisaje del siglo XIX, específicamente con la del artista Valenzuela Llanos. / JD

His work moves between photography, printmaking, painting and digital media. He is interested in assembling a visual memory that collects different aspects of Chilean history (political, social and cultural). Through his experimentation in the field of photography and his fascination with how the photographic image evolved at the end of the 19th century, he has ventured into large format photo-emulsions. He is currently investigating the problem of stereoscopic vision (vision in 3 dimensions), taking another look at the rural and urban landscape of Chile's central valley. This work has enabled him to effect a visual counterpoint to 19th century Chilean landscape painting, specifically the work of the artist Valenzuela Llanos.

Espinograma en azul (experiencia Fox-Talbot), 1996, impresión directa en emulsión sobre tela, 380 x 480 cm. Col. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
Spinogram in Blue (Fox-Talbot Experience), 1996, direct emulsion print on canvas, 380 x 480 cm. Museo Nacional de Bellas Artes Collection, Santiago.







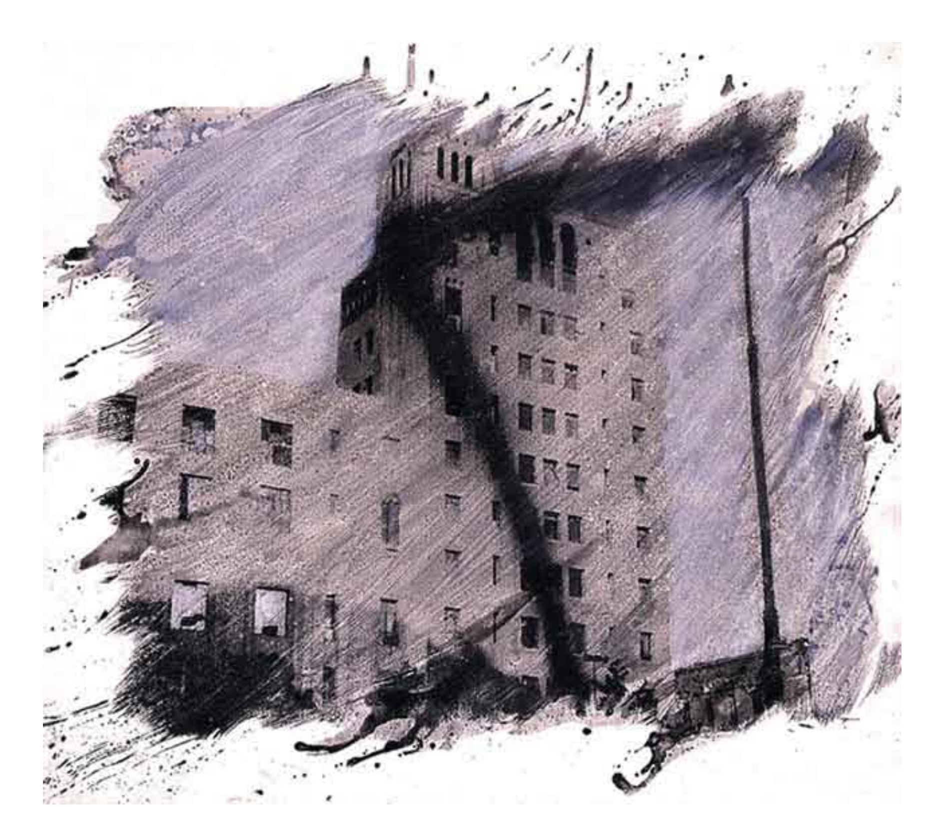

Farmacia Chile, de la serie *Pictográfica Santiago*, 1987, fotoemulsión y óleo sobre tela, 90 x 100 cm. Col. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
Chile Drugstore, from the *Santiago Pictographic* series, 1987, photo emulsion and oil on canvas, 90 x 100 cm. Museo Nacional de Bellas Artes Collection, Santiago.



Pedro Aguirre Cerda en el Valle Central, 1988, fotoemulsión, óleo y serigrafía sobre tela, 180 x 260 cm.
Col. particular, Santiago.
Pedro Aguirre Cerda in Valle Central, 1988, photo-emulsion, oil and silkscreen on canvas, 180 x 260 cm.
Private Collection, Santiago.



El último viaje de Gabriela Mistral a Chile, 1981, fotoserigrafía sobre papel, 70 x 100 cm.
Gabriela Mistral's Last Trip to Chile, 1981, photo-silkscreen on paper, 70 x 100 cm.



El seguro obrero, de la serie *Pictográfica Santiago*, 1986, fotoemulsión y óleo sobre tela, 90 x 100 cm.
The Social Security, from the *Santiago Pictographic* series, 1986, photo emulsion and oil on canvas, 90 x 100 cm.

Ximena Zomosa

Santiago, 1966. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1966. Lives and works in Santiago

Su obra es íntima, privada. Trabaja a partir de tres constantes temáticas que se van articulando de distintas maneras: los vestidos de grandes dimensiones, los marcos (en ocasiones intervenidos por dulces y pequeños elementos de costura) y los dibujos de pelos y clavos sobre el muro. Cada una de sus obras parece ser un despliegue de lo cotidiano a través de las relaciones que la artista establece con los objetos. Sin embargo, ellas se encuentran en el límite entre la realidad y la fantasía, entre la seducción de una visualidad que utiliza distintas formas y colores, y la sorpresa –por parte del espectador— ante el descubrimiento de los materiales seleccionados por la artista. Su deseo de ordenar, de clasificar y de prolongar relaciones entre distintas materialidades, la ha llevado a un trabajo casi obsesivo. / JD

Her work is intimate, private. It is based on three central themes that she joins in different ways: large scale dresses, frames (which are occasionally re-worked using candy and small sewing elements), and wall drawings using hair and nails. Each one of her pieces seems to display daily life through the relations that the artist establishes with these objects. Yet, these pieces lie at the limit between reality and fantasy, between the seduction of a visuality that makes use of different shapes and colors and the viewer's surprise upon discovering the materials selected by the artist. Her desire to order, classify and prolong relations between different materialities has led her to an almost obsessive work.

Mucho que aprender
(detalle *jumper* de gasa), 2003, instalación: 4 uniformes escolares (tela, hilo, costura), texto ploteado, 500 x 200 cm c/uniforme.
So Much to Learn (detail, gauze jumper), 2003, installation: 4 school uniforms (cloth, thread, seams), wall text, each uniform 500 x 200 cm.





Pacífica (detalle), 2004,
pelo, clavos, vestidos,
dimensiones variables.
Pacific (detail), 2004, hair,
nails, dresses, dimensions variable.

El lugar dentro, el lugar fuera, 1999, madera, trama de pelo natural y artificial, foco, dimensiones variables.
The Place Inside, the Place Outside, 1999, wood, weave made from artificial and natural hair, light bulb, dimensions variable.

Sin descanso, 2002,
pelo natural y artificial, clavos, alfileres y objetos sobre el muro, dimensiones variables.
No Rest, 2002, natural and artificial hair, nails, pins and objects on the wall, dimensions variable.

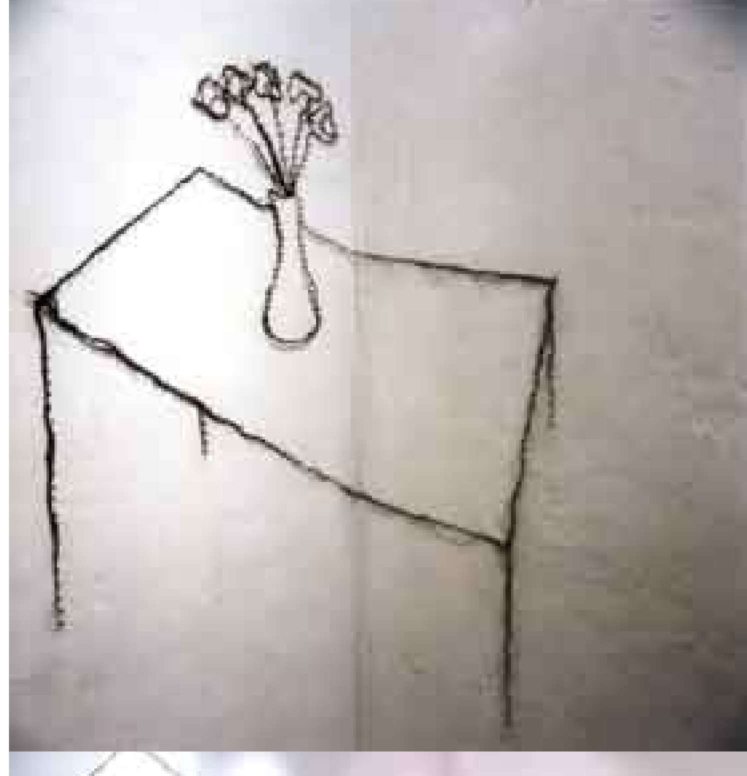


Humana, 1997,
vestidos, objetos,
523 x 210 cm /
622 x 340 cm.
Humane, 1997,
resses, objects,
523 x 210 cm /
622 x 340 cm.



Avión en llamas, de la serie *La dulce trampa*, 1993, marco de madera, dulces, adornos de azúcar, tela, objeto, costura, pintura, 40 x 50 cm. Col. privada, Santiago.

Plane in Flames, from the *Sweet Trap* series, 1993, wooden frame, candy, sugar adornments, cloth, object, seams, paint, 40 x 50 cm. Private Collection, Santiago.





Todo lugar se convierte en hogar (detalle).
Every Place Becomes Home (detail).

Todo lugar se convierte en hogar, 1997, pelo, clavo, vestido, dimensiones variables.
Every Place Becomes Home, 1997, hair, nail, dress, dimensions variable.

Raúl Zurita

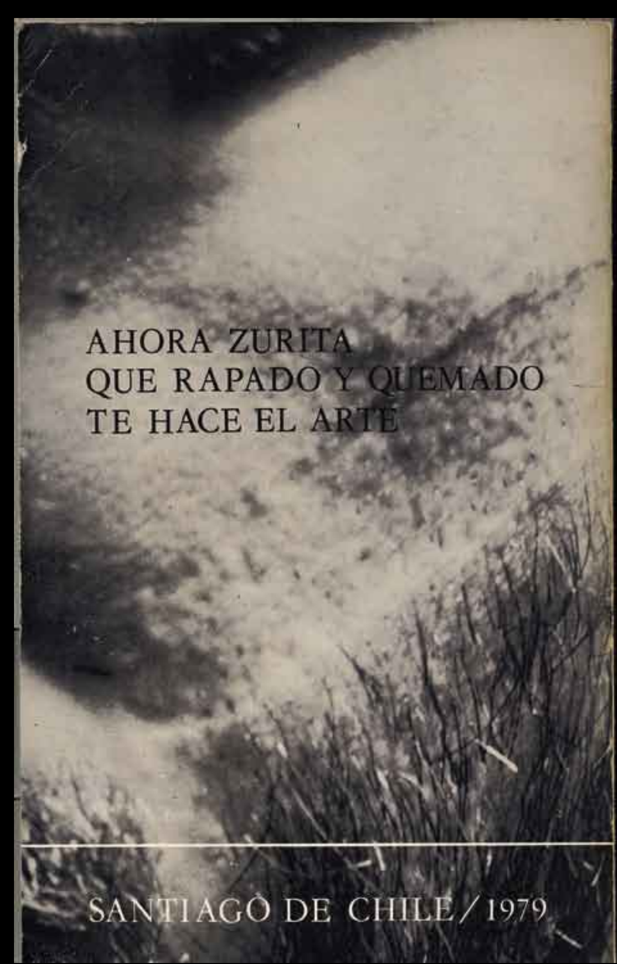
Santiago, 1951. Vive y trabaja en Santiago
Santiago, 1951. Lives and works in Santiago

Poeta y miembro del CADA, desarrolló una obra anómala para la tradición literaria y artística chilena. Cargada de gestos que buscan trascender a la historia, su poesía se sitúa en un tiempo metafísico, donde el desierto y el cielo son el espejo sobre el cual se refleja la monumental visión del poeta místico. Lejos del realismo militante como único lenguaje posible para el arte político de la época, Zurita busca en la religión, en el lenguaje abstracto de las matemáticas y en el paisaje chileno las formas que expresan su ansiedad. El propio cuerpo es materia de arte y sacrificio: intentó quemarse los ojos con ácido y se tajeó el rostro, confiando en la experiencia trascendente del dolor. La trilogía de poemas de estos años (*Purgatorio,* 1979; *Anteparaíso*, 1982; *La vida nueva*, 1982) va acompañada de gestos que evidencian esta búsqueda a la vez que expanden el campo del arte y de la literatura. / CV

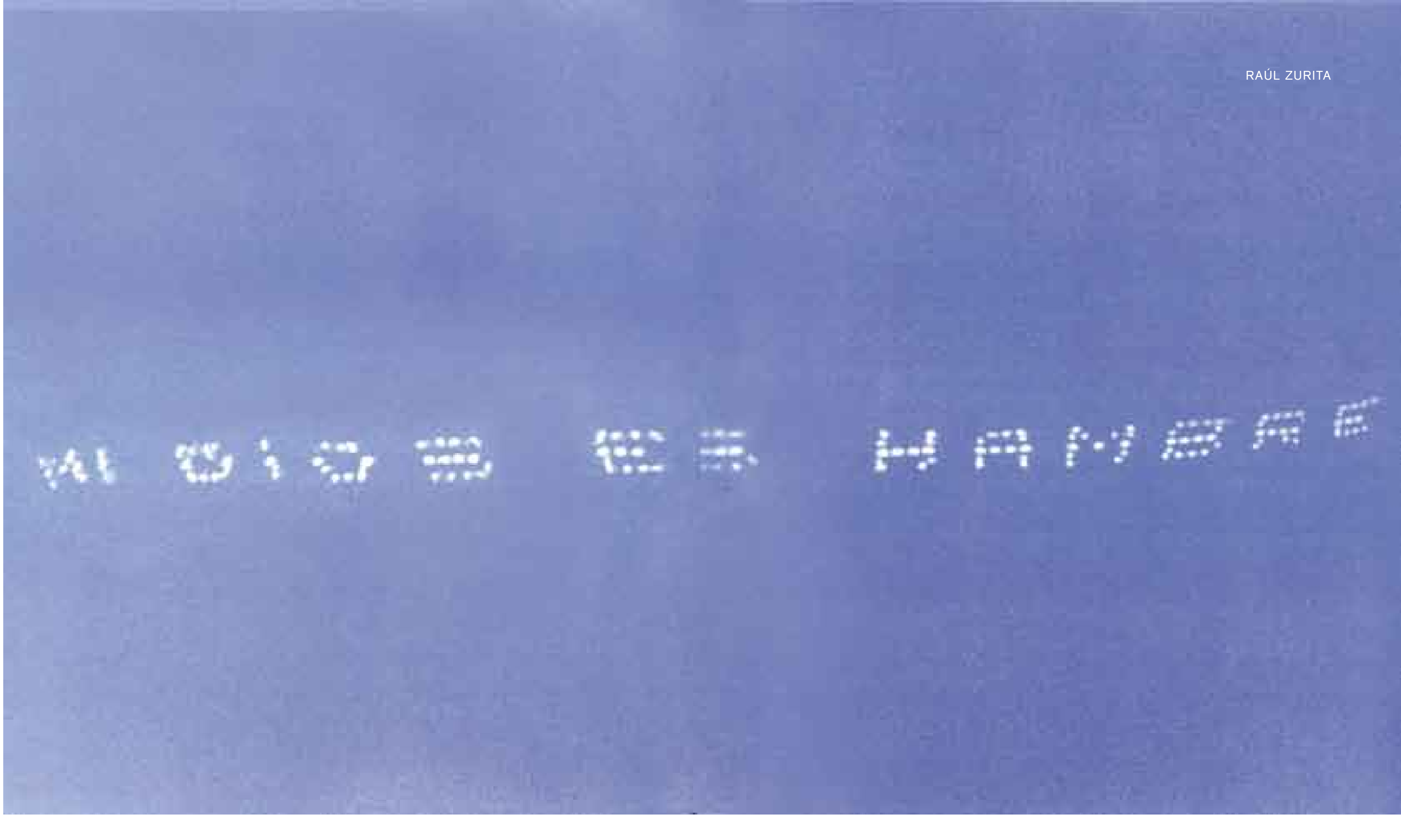
Poet and member of CADA, his work is anomalous in the Chilean literary and art traditions. Rich in gestures that aspire to transcend history, his poetry is located in a metaphysical time where the desert and the sky are the mirror that reflects the monumental vision of the mystic poet. Far from reigning idea that militant realism is the only possible language for political art, Zurita looks to religion, to the abstract language of mathematics and to the Chilean landscape for a way to express his yearning. His body is the matter of art and sacrifice: he tried to burn his eyes with acid and he slashed his face, giving himself over to the transcendent experience of pain. The trilogy of poems from those years *Purgatorio* (Purgatory), 1979; *Anteparaíso* (The Anteroom of Paradise), 1982; *La vida nueva* (The New Life), 1982, exists alongside gestures that both evidence the poet's search and expand the fields of art and literature.

Portada de su libro de poesía ***Purgatorio***, 1979, que muestra la cicatriz de la quemadura que se autoinfligió el autor en 1975 en su mejilla izquierda, tras haber sido afrentado por la policía durante la dictadura.
Cover of Zurita´s book of poetry ***Purgatorio*** (Purgatory), 1979, showing the scar of the burn that he inflicted on his own left cheek in 1975 after having been affronted by the police during the dictatorship.


PURGATORIO
de Raúl Zurita
EDITORIAL UNIVERSITARIA


AHORA ZURITA
QUE RAPADO Y QUEMADO
TE HACE EL ARTE
SANTIAGO DE CHILE / 1979





La vida nueva, 1982, acción de arte: 5 aviones escribieron con humo blanco sobre el cielo de Queens, Nueva York, a 5 km de altura, los 15 versos de su poema *La vida nueva*, 9 km de largo aproximadamente cada verso. Fotos de esta acción formaron parte de su libro de poesía *Anteparaíso* (1982).

The New Life, 1982, art action: 5 airplanes wrote the 15 verses of the poem *La vida nueva* (The New Life) in a stream of white smoke in the skies of Queens, New York; written at a height of 5 km, each verse was approximately 9 km long. Photos of this action were part of the Zurita's book of poetry *Anteparaíso* (The Anteroom of Paradise) (1982).



Ni pena ni miedo, 1993, frase de 3.5 km de largo en el desierto de Atacama. La foto de esta inscripción finaliza su libro de poesía *La vida nueva* (1994).
Neither Pain Nor Fear, 1993, 3.5 km long phrase in the Atacama Desert. The photo of this inscription concludes Zurita's book of poetry *La vida nueva* (The New Life) (1994).



Biografías de los autores

Autor´s biographies

María Berríos (Santiago, 1978). Profesora de la Escuela de Sociología de la Universidad Alberto Hurtado, Santiago. Licenciada en sociología en la Universidad de Chile y Magíster (c) en estudios latinoamericanos en la misma institución. Actualmente investiga temas de arte contemporáneo chileno y latinoamericano.
Professor at the Sociology School of the Universidad Alberto Hurtado, Santiago. She has a B.A. in Sociology from the Universidad de Chile and is completing her master's degree in Latin American Studies from that same institution. She is doing research on contemporary Chilean and Latin American art.

Guillermo Machuca (Punta Arenas, 1962). Crítico, historiador y curador de arte chileno contemporáneo. Profesor en el área de pregrado en las universidades de Chile, Central, ARCIS, Diego Portales, Santiago, y en el área de posgrado en el magíster de teoría del arte y de artes visuales de la Universidad de Chile. Curador del envío chileno a la Bienal de Sao Paulo (2004), actualmente desarrolla un proyecto de investigación vinculado a las nuevas tendencias en el arte chileno contemporáneo, específicamente la instalación.
Critic, historian and curator of contemporary Chilean art. Undergraduate professor at the Chile, Central, ARCIS and Diego Portales universities, Santiago, and in the post-graduate programs in art theory and visual arts at the Universidad de Chile. Curator of the Chilean contribution to the Sao Paulo Bienal (2004), he is currently working on a research project dealing with new tendencies in contemporary Chilean art, specifically installation.

Josefina de la Maza (Santiago, 1980). Profesora de historia del arte en las universidades ARCIS y Alberto Hurtado, Santiago. Licenciada en teoría e historia del arte de la Universidad de Chile y magíster (c) en historia del arte en la misma institución. Ha obtenido en dos ocasiones la beca FONDART y ha realizado investigaciones sobre el arte holandés (Dordrecht, 2003) y el escritor chileno Juan Emar (París y Poitiers, 2005).
Professor of art history at ARCIS and Alberto Hurtado universities, Santiago. She has a B.A. in the theory and history of art from the Universidad de Chile, and is completing her master's degree in art history from that same institution. She has received the FONDART fellowship twice, and has done research on Dutch art (Dordrecht, 2003) and the Chilean writer Juan Emar (Paris and Poitiers, 2005).

Justo Pastor Mellado (Concepción, 1949). Crítico y curador, se ha concentrado en los problemas de transferencia y filiación del arte en Chile. Director de la Escuela de Artes y Fotografía de la Universidad UNIACC, Santiago. Autor de numerosos ensayos sobre la obra de José Balmes, Eugenio Dittborn y Arturo Duclos, entre otros. Ha sido curador del envío chileno a las bienales del MERCOSUR y Sao Paulo. Acaba de terminar un ensayo para la exposición Transmission: the Art of Matta and Matta-Clark para el Museo de Arte de San Diego, y preparó la exposición Efecto Downey para el Espacio Telefónica de Buenos Aires.
Critic and curator, he has focused on the problems of transference and affiliation in art in Chile. He is the director of the School of Arts and Photography at the Universidad UNIACC, Santiago. He has written numerous essays on the work of José Balmes, Eugenio Dittborn, Arturo Duclos and others. He has curated the Chilean contributions to the MERCOSUR and Sao Paulo biennials. He has recently finished an essay for the exhibition Transmission: the Art of Matta and Matta-Clark at the San Diego Art Museum, and prepared the exhibition Downey Effect for the Espacio Telefónica in Buenos Aires.

Catalina Mena (Santiago, 1966). Periodista, crítica y curadora de arte chileno contemporáneo. Desde 1996 es corresponsal de la revista **Art Nexus**, Bogotá. Ha escrito textos para catálogos de artistas surgidos en los 90, interesándose especialmente por el arte más actual. En 2002 fue curadora de *Play*, una muestra de arte reciente chileno en la galería ARTCO, Lima. Actualmente escribe reseñas y catálogos, combinando el periodismo con la crítica y la gestión de arte.
Journalist, critic and curator of contemporary Chilean art. Since 1996, she has been the correspondent for **Art Nexus**, in Bogotá. She has written catalogue texts for artists who emerged in the 90s, taking a particular interest in current art. In 2002, she curated *Play*, a show of recent Chilean art, at the ARTCO gallery in Lima. She currently writes reviews and catalogues, combining journalism with criticism and art administration.

Gerardo Mosquera (La Habana, 1945). Crítico y curador independiente, curador adjunto del New Museum of Contemporary Art, Nueva York, asesor de la Academia de Bellas Artes del Estado de Holanda, y miembro de los consejos editoriales de varias revistas internacionales. Autor de libros y de numerosos ensayos aparecidos en publicaciones de diversos países. Fundador de la Bienal de La Habana, ha curado numerosas exposiciones internacionales. Recibió la Beca Guggenheim.
Independent art critic and curator, Adjunct Curator at the New Museum of Contemporary Art, New York, advisor to the Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, and a member of the editorial boards of several international journals. Author of books and numerous essays published in many countries. Founder of the Havana Biennial, he has curated numerous international exhibitions and has been awarded a Guggenheim Fellowship.

Nelly Richard (Francia –falta especificar-, 1948). Crítica y ensayista, vice-rectora de Investigación, Extensión y Publicaciones de la Universidad ARCIS, Santiago, y directora de la **Revista de Crítica Cultural**, Santiago. Ha publicado diversos libros sobre artes visuales, género y crítica cultural, entre ellos: *Margins and Institutions*: *Art in Chile Since 1973* (1989), *La insubordinación de los signos* (1994) y *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición* (1998).
Critic and essayist, Vice-Rector of Research, Community Programs and Publications at the Universidad ARCIS, Santiago, and director of Revista de Crítica Cultural, Santiago. She has published several books on visual arts, gender and cultural criticism, including: Margins and Institutions: *Art in Chile Since 1973* (1989), *La insubordinación de los signos* (1994) and *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición* (1998).

Adriana Valdés (Santiago, 1943). Ensayista y traductora, profesora invitada en el programa de doctorado de filosofía de la Universidad de Chile. Algunos de sus ensayos sobre artes visuales fueron recogidos en el libro *Composición de lugar* (1996). Actualmente prepara una nueva recopilación de ensayos sobre artes visuales y un libro colectivo sobre el artista Alfredo Jaar.
Essayist and translator, guest professor at the Universidad de Chile's doctorate program in philosophy. Some of her essays on visual arts were collected in the book *Composición de lugar* (1996). She is currently working on a new recompilation of essays on the visual arts and a collective book on the artist Alfredo Jaar.

Catalina Valdés (Ciudad de México, 1979). Profesora ayudante en cursos de teoría, crítica e historia del arte en la Universidad ARCIS. Licenciada en lengua y literatura hispanoamericana en la Universidad de Chile y Magíster (c) en teoría literaria en la misma universidad. Ha trabajado como investigadora del Centro de Documentación de las Artes del Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago.
Assistant professor in courses on theory, criticism and history of art at the Universidad ARCIS. She has a B.A. in Spanish and Latin American literature from the Universidad de Chile, and is completing her master's degree in literary theory from the same university. She has also worked as a researcher at the Center for Art Documentation of the Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago.

Fotógrafos
Photographs

Adasme, Elías 171
Aguayo, Francisco 296, 591
Ahumada, Eugenio 486
Alexander and Bonin Gallery, Nueva/New York (cortesía/courtesy) 253, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265
Altamirano, Carlos 175, 179, 409, 410, 412, 413
Álvarez, Eduardo 290, 292, 293
Álvarez, Rodrigo 191
Anónimo 273, 288, 473, 484, 492
Artistas (cortesía/courtesy) 201, 204, 205, 213, 311, 312, 313, 314, 315, 327, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381,397, 398, 399, 400, 401, 403, 406, 407, 410, 442, 443, 497, 498, 499, 500, 501
Astete, Claudia 522, 523
Babarovic, Natalia 189
Balarin, Pablo 510, 511, 512
Balmaceda, Fernando 182, 197, 424, 425, 427
Banff Center for the Arts, Alberta (cortesía/courtesy) 465
Bengoa, Mónica 192, 193
Bintrup, Sybil 173
Bonilla, Oscar 239, 240, 241
Brantmayer, Jorge 195, 196, 198, 226, 229, 231, 234, 235, 236, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 253, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 285, 286, 287, 288, 290, 323, 324, 338, 340, 341, 342, 343, 352, 435, 424, 557
Burgoa, Valeria 391
Cabieses, Jorge 207
Cajahuaringa, Micaela 415
Camara, Jesús y Luis Poirot 414
Camiruaga, Gloria 486
Cantina, Carlo 510
Cape, Douglas 487
Casali, Marco 30
Castillo, Juan 211
Ceitelis, Jack 254, 256
Céspedes, Juan 215, 216, 217
Codoceo, Víctor Hugo 459
Correa, Claudio 230
Corvalán, Máximo 233, 237
Cruz, Andrés 291
de Séller, Catherine 550
Decinti, Alejandro 318
Diva 213
Donoso, Luz 459
dos Santos, Judite 464
Duclos, Arturo 517
Duque, Patricia 487
Errázuriz, Paz 221, 568, 569, 576
Etchepare, Miguel 423
Etchepare, Miguel y Ricardo Vargas 416, 417
Ferguson, Susan 271
Ferrer, Jorge 207
Fundación Gasco, Santiago (cortesía/courtesy) 519
Gajardo, Patricia 219
Galería Animal, Santiago (cortesía/courtesy) 317, 320, 321, 352
Galería Chilena, Santiago (cortesía/courtesy) 217
Galería Gabriela Mistral, Santiago (cortesía/courtesy) 564
García, Francisca 327, 447, 448, 449, 450, 451, 452
Garza, Camilo 181, 183
Gelcich, Catalina 333, 390
Goldschmit, Rony 483
González, Nury 338
González, Sergio Javier 183
Guerra, Luis 347
Gumucio, Ignacio 351
Hamilton, Patrick 356, 357, 358, 359
Hechenleitner, Miguel 517
Hiugesu, Helen 226
Hoehmann, Carolina y Philippe van Cautelen 563
Hoffmann's House 362, 363, 364, 365
Humeres, Paulina 509, 513
Ivelic, Milán 533
Jara, Gabriela 571
Jerez, Carlos 574
Joorís, Francisco 521
Juan Downey Foundation, The, Nueva/New York (cortesía/courtesy) 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283
Krausser, Fernando 516
Lamadrid, Juan Fernando 278
Langlois Juan Pablo 387, 388, 389
Langlois, Pablo 189
Larrain, Cristián (2) y Gaad Bytelman 489
Leroy, Bernard 589
Lewin, Javier 420, 421
López, Alicia 459
López, Ana María 224, 486, 592, 593
Lorenzini, Kena 485
Lorenzson, Robert 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531
M. Kojchen Studio 430
Main Street/Lorenz
Marano, Lisbeth 269
Mardenes / MAC Chile 203
Mardones, Álvaro 289
Marinelo, Pedro 567
Marinillo, Pedro 572
Marras, Sergio 412, 413, 483
Merino, Ernesto 211
Merino, Rodrigo 56, 338, 339, 350, 351, 353, 383, 384, 385
Mezza, Gonzalo 309, 429, 430, 431, 515
Mikel, María Ignacia (tomada del catálogo de la exposición) 462
Minguell, Macarena 470
Missana, Claudia 586
Monsalve, Oscar 549
Montalvo, Juan Pablo 506
Moraga, Marcela 434, 435
Mujica, Felipe 437, 438, 439, 535, 536, 537
Muñoz, Gonzalo 333, 395, 486
Navarro, Iván y Rodrigo Pereda 442, 443
Navarro, Mario 443, 452, 453
Novoa, Patricia 329, 330, 331, 319, 426, 556
O' Ryan, Jaime 255
Opazo, Jorge 467, 468
Orcutt, Bill 551
Otero, Alejandro (abajo/bottom) 476
Oyarzún, Bernardo 455, 456, 457
Papic, Gregorio 202
Parada, González Hernán 267
Paternosto, César 551, 553
Pereda, Rodrigo 441, 443, 444, 445
Petrowitsch, Iván 479
Preece, Sebastián 474, 475, 476, 477
Presidencia de la República de Chile (cortesía/courtesy) 327
Prieto, Genaro 345
Public Art Fund, The, Nueva/New York (cortesía/courtesy) 461
Quintana, Vinka 185, 325, 337, 393, 394, 418, 419, 491, 493, 555, 560, 561, 585
Rasche, Michael 334, 335
Redondo, Carolina, DIP3 347
Revista Hoy, Santiago (cortesía/courtesy) 221
Rivera, Pablo 480, 481
Roebling Hall, Nueva/New York (cortesía/courtesy) 442, 443
Román, Claudia 571
Romo, Gerardo 471
Rosenfeld, Lotty 223, 226, 221, 295, 296, 297, 486
Saavedra, Augusto 469
Saavedra, Patricia 172
Sánchez, Pedro 465
Santibáñez, José 459
Saragoni, Armando 433
Shunk, Harry 270, 273, 276, 277, 279, 282, 283,
Silva, Antonio 310
Silva, Cristian 480
Silva-Avaria, Cristián 355, 503, 504, 505, 507
Steeger, Patrick 523
Still Studio Digital 257, 552
Taller de Artes Visuales, Santiago 25
Torreblanca, Fedora 487
Torreblanca, Pachi 221
Valdés, Francisco 539
Valdivia, Marco Antonio 493, 494
Vargas, Eugenia 541, 542, 543
Vega, Ricardo 518
Velasco, Rosa 177, 545, 546, 547
Vera, Sergio 186, 187
Vicuña, Jorge 553
Vicuña, Ricardo 550
Villarreal, Alicia 558, 559
Villaseca, Jaime 404, 405, 408, 412, 413
Vivado, Mario 572
Winnipeg Art Gallery (cortesía/courtesy) 249
West Collection, The (cortesía/courtesy) 441
Wenborne, Guy 594, 595
Yáñez, Camilo 565, 563, 564
Yeguas del Apocalipsis (cortesía/courtesy) 570, 578, 579
Yovane, Christian 208, 209
Zamudio, Enrique 581, 582, 583
Zomosa, Ximena 586, 587, 588,589